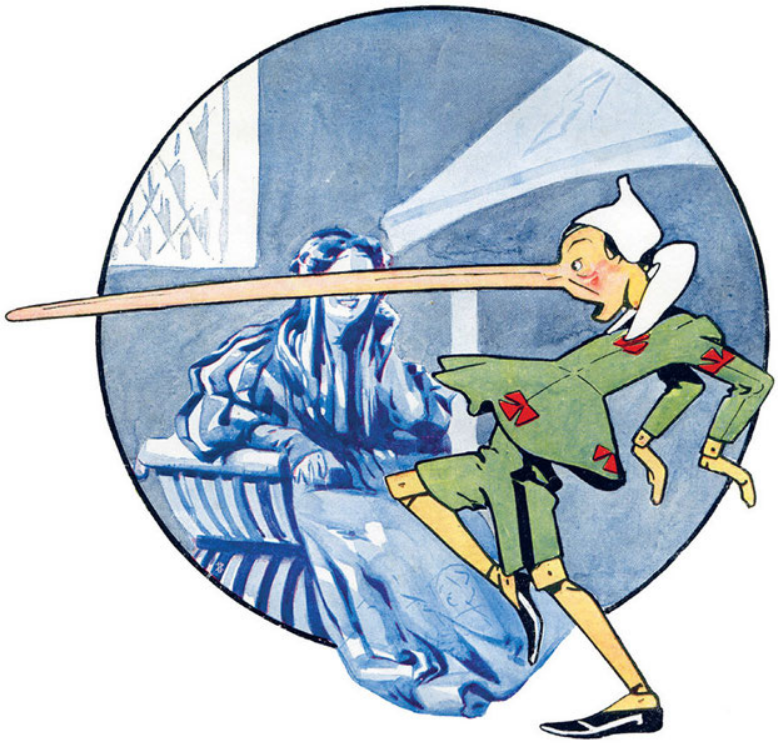
Giorgio Agamben

PINOCHO

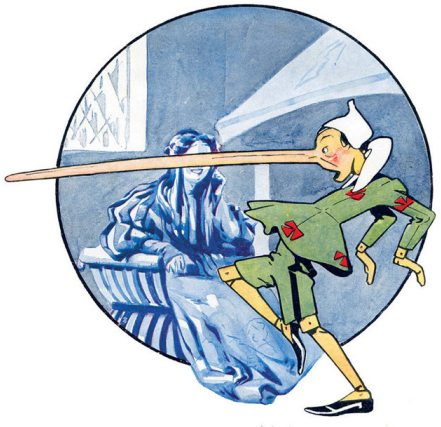


Las aventuras de un títere dos veces comentadas y tres veces ilustradas

Traducción de Rodrigo Molina-Zavalía
ADRIANA HIDALGO EDITORA / A.hache
ENSAYO Y TEORÍA_LITERATURA

Giorgio Agamben

PINOCHO



Las aventuras de un títere
dos veces comentadas y tres veces ilustradas

Traducción de Rodrigo Molina-Zavalía
ADRIANA HIDALGO EDITORA / A.hache
ENSAYO Y TEORÍA_LITERATURA

Giorgio Agamben

Pinocho
Las aventuras de un títere dos veces comentadas y tres veces ilustradas

A.hache

Agamben, Giorgio

Pinocho: las aventuras de un títere dos veces comentadas y tres veces ilustradas / Giorgio Agamben

1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:

Adriana Hidalgo editora, 2023

Libro digital, EPUB - (Ensayo y teoría_literatura)

Archivo Digital: descarga

Traducción de: Rodrigo Molina-Zavalía

ISBN 978-987-8969-51-0

1. Filosofía occidental. I. Molina-Zavalía, Rodrigo, trad. II. Título.

CDD 809.3923

Ensayo y teoría_literatura

Título original: Pinocchio. Le avventure di un burattino doppiamente commentate e tre volte illustrate

Traducción: Rodrigo Molina-Zavalía

Editor: Fabián Lebenglik

Coordinación editorial: Mariano García y Gabriela Di Giuseppe

Diseño e identidad de colecciones: Vanina Scolavino

Retrato de autor: Gabriel Altamirano

© 2021 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

© Adriana Hidalgo editora S.A., 2022

www.adrianahidalgo.es

www.adrianahidalgo.com

ISBN: 978-987-8969-51-0

Prohibida la reproducción parcial o total sin permiso escrito de la editorial.
Todos los derechos reservados.

Disponible en papel

Índice

Portadilla

Legales

Nota de traducción

Prólogo celeste (¿o infernal?)

Aventuras

Epílogo

Apuntes bibliográficos

Nota a las ilustraciones

Acerca de este libro

Acerca del autor

Otros títulos

Nota de traducción

Se ha consultado la primera versión en castellano publicada en España, Aventuras de Pinocho. Historia de un muñeco de madera (Madrid, Saturnino Calleja Fernández, 1912), que en realidad es una adaptación de la obra a cargo de Rafael Calleja (hijo del editor), así como una traducción más actual: Las aventuras de Pinocho, traducción de Miquel Izquierdo, Penguin Clásicos, 2016.

¡Por Dios, voy como asno cargado de misterios, pero no tengo la intención de seguir haciéndolo durante mucho más tiempo!

Aristófanes, Las ranas

Y quien hoy más ríe, será también quien reirá al final.

Nietzsche, El crepúsculo de los ídolos

Prólogo celeste (¿o infernal?)

En la edición de Bemporad ilustrada por Carlo Chiostri que tengo ante mis ojos (Florencia, 1911), el sexto capítulo de Las aventuras de Pinocho. Historia de un títere [1] comienza con estas fatídicas palabras: “Era precisamente una horrible noche infernal”. Giorgio Manganelli en su comentario paralelo dice, en cambio, que en “dos de los tres textos que us[a]” lee: “Era precisamente una horrible noche invernal” y llega a la conclusión de que la lectura como “infernal” es una errata “tan simple cuanto difícil de reconocer”. “La lectura original” –añade incautamente– “está llena de informaciones; y nos brinda, entre otras, en qué estación se fecha el nacimiento de Pinocho”.

No sé si existen ediciones críticas del códice del maravilloso títere, pero una rápida revisión de los textos que tengo a la mano parece confirmar la lectura de “infernal”. El ejemplar encuadernado de 1881 del Giornale per i bambini, donde se publicó por primera vez La storia di un burattino [“La historia de un títere”] (año I, número 5, p. 66, fechado el 4 de agosto, el primer episodio salió el 7 de julio, por tanto era pleno verano), sin sombra de duda reza: “Era precisamente una horrible noche infernal” y esta lectura, ciertamente menos obvia, de todas maneras debe preferirse filológicamente a la lectio facilior “invernal”.

Si esta es la lectura original, no sabemos la fecha de nacimiento de Pinocho, pero sí sabemos el sitio en que se halla: el infierno. El mes es, presumiblemente, pero sin certeza, de invierno, porque nieva (“una vez que dejó de nevar”, se lee cuando Pinocho sale de casa con su Abecedario bajo el brazo), pero la temporada es en el infierno. Por otra parte, el agudo comentador, que acaba de sacrificar la filología al deseo de registrar una

fecha de nacimiento, de inmediato relaciona “la errata infernal” con las llamas que amenazan al muñeco de madera: dado que proviene de una “selva”, “con las plantas comparte el miedo a un peligro que a cada momento se vuelve repentino y amenazante: el fuego”. Un elemento infernal por excelencia, pero que el glosador –quien también sabe que “lo esencial, lo fatal que ocurre a Pinocho [...] ocurre in tenebris” y que ocho años después publicará un inigualable tratado sobre el infierno– no relaciona, al menos de momento, con el Hades.

Manganelli no podía ignorar que el error tipográfico era, en realidad, “invernal”. Es él mismo quien observa que Pinocho, cuando narra a Geppetto lo sucedido, emplea precisamente casi la misma expresión del supuesto lapso: “‘Ha sido una noche infernal’, comienza de forma precipitada Pinocho con una frase que explica y corrobora la errata anterior (¿o quizá se adapta a la posibilidad de una errata?)”. Incluso si hubiera sido

completamente profano en filología, si bien no hay un área en la cual la mente de Manganelli pueda definirse como profana, ciertamente él no podía malinterpretar la evidencia, a saber, que la frase de Pinocho, ‘corroborando’ la errata, solo probaba que esta no era tal.

Por tanto, ha de existir una razón por la cual el libro paralelo se interesa en introducir a toda costa una errata en el texto, en leer “invernal” donde dice “infernal”. Y pronto se descubre, en cuanto se observa con qué cuidado y cautela Manganelli evita cualquier interpretación esotérica de la historia del muñeco. “Invernal” es una fecha en el calendario, “infernal” está cargada de significados simbólicos y de posibles alegorías.

El ejemplo por excelencia de una lectura esotérica se encuentra en Elémire Zolla, según quien el libro de Collodi da testimonio de “una profundidad esotérica casi intolerable”, cuyos orígenes deben buscarse “en la cultura del círculo masónico al cual pertenecía Collodi”. El libro es la historia de una iniciación, el Hada de cabello turquesa es, por supuesto, Isis, “la gran mediadora, representante de todo el mundo animal o más bien de la indistinción entre el animal y el ser humano”. “La sencillez de la lengua toscana en Pinocho” –prosigue el autor– “se debe a que Collodi está transmitiendo una verdad esotérica y no puede sino expresarla así, como se la narraría a un niño. Lo que produce este lenguaje particular es la moderación de quien habla de cosas indecibles, tanto en Collodi como en Apuleyo.” Incluso el nombre Pinocho, como toda la onomástica del libro, posee un significado esotérico:

En latín pinocolus significa trozo de pino. Para un pagano, es el árbol de hoja perenne que desafía la muerte invernal. Lucignolo [2] es un Lucifer mísero, hecho a la medida del puer, es decir, preiniciado, y el Gato y el Zorro son Legbá y Eshu, grandes personajes de la mitología africana que también se encuentran en el vudú. En esa época se leía, y en los Estados Unidos de finales del siglo XIX había abundancia de libros sobre vudú. Algunos

masones de allende la mar podrían haber informado a Collodi. La vida de la logia es muy extraña, es secreta y está llena de encuentros.

Todos los episodios, personajes y animales inventados por Collodi son en realidad símbolos antiguos:

El arquetipo de la muerte y del renacimiento siempre y casi en todas partes vuelve a vestirse con la forma simbólica de una ingestión en el vientre de la ballena o en los sufrimientos asininos o en la serpiente verde que aterroriza, pero tiene el secreto del renacimiento. [...] La serpiente verde es la verdadera custodia de la transmutación y el renacimiento. Es un símbolo inmemorial. Aparece en Claudiano, símbolo de la eternidad en la cueva de la Naturaleza, así como de todos los terrores que aguardan a quienes quieren liberarse de límites y grilletes, renacer, precisamente.

Que Las aventuras de Pinocho justamente tratan de esto, queda claro cuando Collodi hace que su muñeco, al tener que disponerse como perro guardián, exclame: “¡Oh, si pudiera renacer una vez más!”.

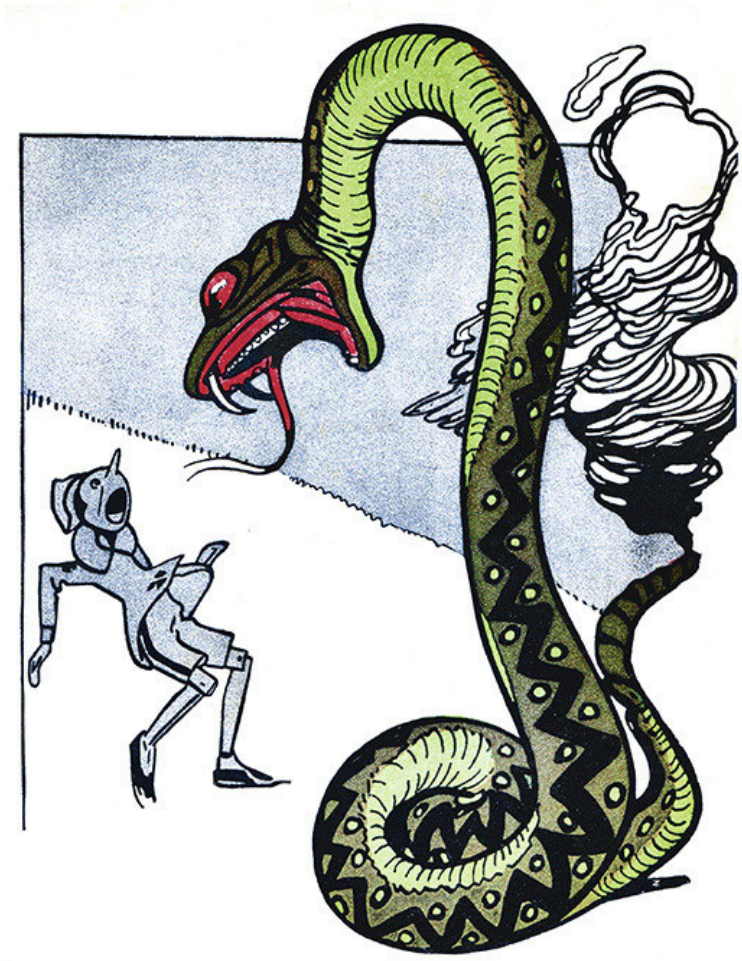
Por tanto, Las aventuras de Pinocho no pueden escapar a las clásicas pruebas del agua con el naufragio, del fuego junto al pescador, del aire durante el vuelo de la paloma o del Espíritu.

No creo que haya un episodio de Las aventuras de Pinocho que no pueda rastrearse en ese curioso mundo que es la iconografía alquímica.

¿El país de las lechuzas? [3]

Es el que atraviesa para ir hacia la Eterna Sabiduría, nos informa la primera viñeta del Amphitheatrum aeternae sapientiae de Heinrich Khunrath.

¿El campo sobre el cual fabulan el Gato y el Zorro?



¿Ese que Collodi llama “campo bendito” o “campo de los milagros”? Lo encontraréis en Mutus liber, la obra maestra de la literatura alquímica francesa.

El motivo para retomar antiguos arquetipos iniciáticos en particular regresa en la interpretación de la historia del muñeco:

El muñeco de madera y el burro son versiones equivalentes del mismo arquetipo: el cansancio de la victoria sobre la condición puramente natural y mecánica. Una utilizada por Marco Aurelio, la otra, por Apuleyo, con el mismo propósito. Collodi empleó ambas. ¡Victoria agotadora! Collodi muestra cómo para obtenerla hay que renunciar a toda fe en las instituciones humanas, liberarse por entero de la ilusión de la justicia y de la utopía.

El error del esoterismo no radica en los conceptos que sugiere al intérprete, el de iniciación sobre todo (pero no solo este), que es definitivamente pertinente. Sin duda es cierto que el “arquetipo de la muerte y del renacimiento” se reviste también aquí “con la forma simbólica de una ingestión en el vientre de la ballena” o con la metamorfosis de Pinocho en asno. El error consiste más bien en considerar la iniciación como una doctrina secreta, que se revela a algunos –los iniciados– y se oculta a los profanos. El esoterismo es aceptable solo si se comprende que lo esotérico es lo cotidiano y lo cotidiano, lo esotérico. Collodi inventa poéticamente, no aplica doctrinas masónicas que le han sido transmitidas por iniciados imprevisibles. Tanto en los misterios de Eleusis como en los del muñeco no se trata de comunicar un arcano, que luego se prohíbe divulgar a extraños. Es viviendo sus aventuras como muñeco –la venta del Abecedario, la entrada al Gran Teatro, la fuga hacia el País de los juguetes, el encuentro con el Gato y el Zorro, la transformación en asno y el viaje al vientre del Cazón–, como Pinocho, al igual que Lucio en Apuleyo, es iniciado, pero aquello en lo cual se lo inicia es su propia vida. En esta, lo que inicia y en lo cual se es iniciado se confunde y no pueden distinguirse de ninguna manera como quisiera la lectura esotérica. El único contenido de la iniciación es que ahora no hay nada más que comprender, que hemos terminado de tener que comprender, de tener que seguir extrayendo agua con un cántaro desfondado. Pero esto es exactamente lo que los iniciados en Eleusis, después de contemplar objetos dispares –un trompo, un espejo de mano, un miembro viril, una espiga– y canturrear canciones infantiles sin sentido, no podían revelar. Así como Pinocho no puede decirlo al final de su iniciación: “En medio de todas estas maravillas, que se sucedían una tras otra, Pinocho ya ni siquiera sabía si estaba despierto de verdad o si siempre soñaba con los ojos abiertos”.

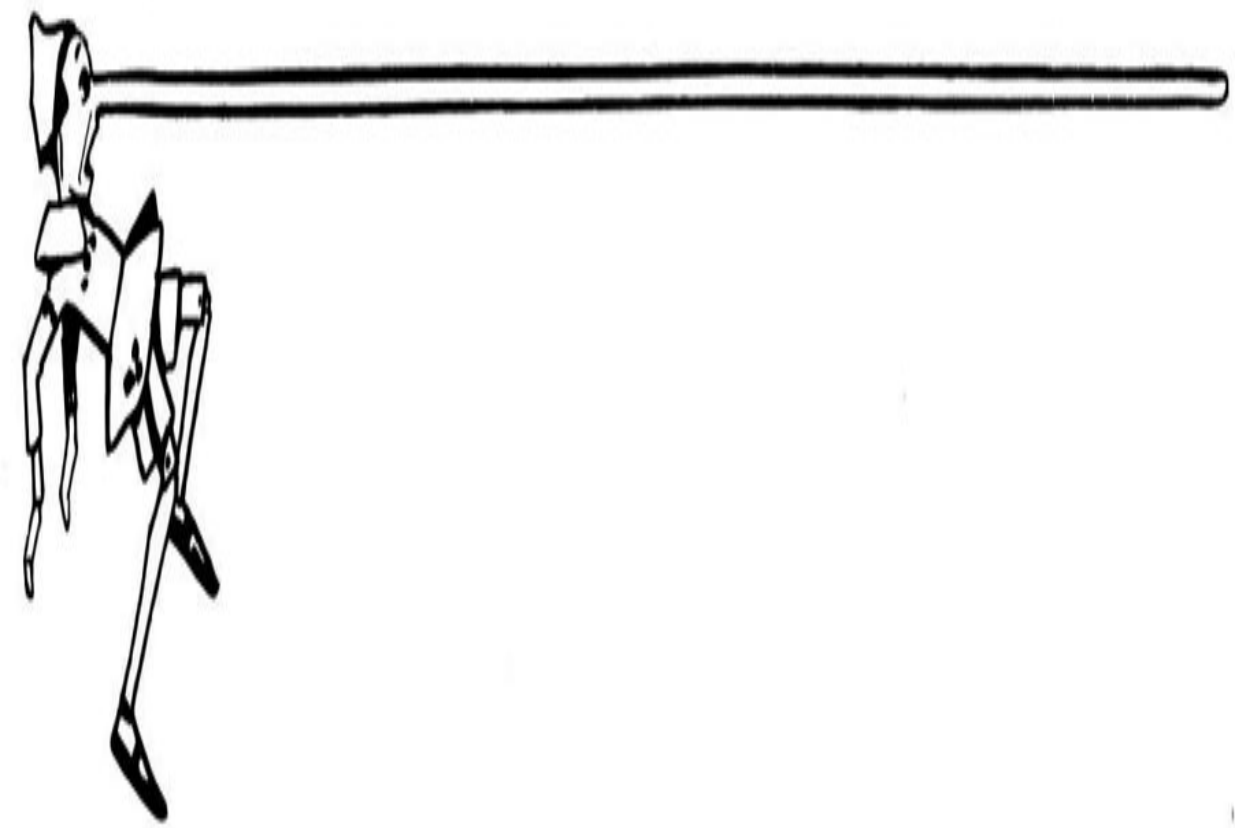
En nuestra lectura del cuento de hadas narrado por Collodi, por consiguiente no eliminaremos, como parece querer hacer Manganelli con su errata, el tema de la iniciación, sino que eliminaremos cualquier rastro de esoterismo de la errata. Hay, como sabía Benjamin, una “iluminación profana” que nos introduce, más allá de todo esoterismo, en ese “espacio imaginativo” en el cual cuerpo e imaginación se compenetran, y respecto del cual no tiene sentido subrayar “los aspectos enigmáticos de lo enigmático”. Es en este espacio donde se mueve el cuento de hadas de Pinocho, a condición de que

se sepa reconocer “lo cotidiano como impenetrable y lo impenetrable como cotidiano”. Si los símbolos y los arquetipos vuelven incesantemente, si no hacen más que asumir nuevas figuras cada vez, no es a causa de la doctrina: es la imaginación que vive en y para ellos, y puede evocarlos a voluntad tanto en un libro sagrado –la Biblia– como en una modesta fábula para niños. Al igual que la iluminación profana, la imaginación no conoce jerarquías e ignora cándidamente cualquier distinción entre lo sagrado y lo profano, que no hace más que mezclar y confundir. Y nosotros también lo haremos, con el permiso de los principios superiores.

Había una vez...

–¡Un rey! dirán de inmediato mis pequeños lectores.

–No, muchachos, estáis equivocados. Había una vez un trozo de madera.



El comentador paralelo con razón considera este “comienzo catastrófico” como una provocación. Si el “había una vez” es “la carretera principal, el cartel indicador, la contraseña del mundo de la fábula”, en este caso “la carretera engaña, el cartel miente, la contraseña está alterada”. El fabulista, en este caso Collodi, con su fraude inicial, ha dado acceso al lugar del cuento de hadas, pero de un cuento de hadas que ya no es tal, “dramáticamente incompatible con la otra tierra regia y antigua de los cuentos de hadas, constatada por el círculo áureo de la corona”. Incluso podría tratarse de un “intento de matar al cuento de hadas”.

En un cuento escrito muchos años antes en Il lampione, el periódico que entonces dirigía, Collodi ya se había burlado del incipit de cuento de hadas, si no para “matar el cuento de hadas”, al menos para contraponerle la historia: “Al relataros un cuento, mis estimadísimos lectores, no comenzaré como comienzan los sirvientes –Había una vez un rey– porque ya una vez no

hubo reyes, y si se estaba mejor o peor que ahora no lo sé y, si lo queréis saber, id a buscarlo en la historia". En cualquier caso, el rey parece ser algo que constitutivamente falta.

El glosador paralelo, que con la figura del Rey en mayúscula tiene una relación especial –como atestiguan las inquietantes páginas del capítulo del mismo nombre de A los dioses ulteriores, se trata de una auténtica identificación–, en este sitio de su libro concentra sus análisis en la peculiar modalidad de la inexistencia del Rey. El Rey ha optado por no existir, porque ha descubierto que "la 'no existencia' es su forma típica e inexpugnable de existir". [4] Si, por el contrario, intentamos continuar con la intuición inicial sobre el estatus literario especial del cuento de hadas del muñeco, podemos sacar algunas conclusiones poco tranquilizadoras. La historia de Pinocho es un cuento de hadas, que comienza negando que lo sea. "Había una vez un trozo de madera" no es el comienzo de un cuento de hadas, más aún cuando, como enseguida se precisa, no se trata de un trozo de madera fina, sino de un "simple leño, de los que en invierno se echan a las estufas y a las chimeneas para encender el fuego y calentar las habitaciones". La evocación de uno de los interiores más banales desplaza decisivamente la narración desde el terreno del cuento de hadas hacia el de un boceto realista, con el cual se corresponden las dos útiles figuras que en modo alguno son propias del primero: Maese Antonio, conocido como maestro Cereza, y Geppetto, a quien llamaban Polentita. [5] Sin embargo, el cuento de hadas que acaba de negarse irrumpe con violencia tan pronto como el trozo de leña resulta ser la más feérica entre todas las criaturas de ese género que jamás hayan existido.Roman Jakobson y Piotr Bogatyriov, en un ejemplar estudio del folclore como forma autónoma de creación ["Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens"], han traducido la oposición fundamental entre el mito y la cultura oral por un lado y la obra literaria y la escritura por el otro, en términos de oposición lingüística entre langue y parole. La obra del folclore, a la cual el cuento de hadas pertenece por derecho propio, es un hecho de langue, que el recitador, por mucho que pueda transformarla cada vez, recibe y transmite de manera impersonal. Para el autor de una obra literaria, esta última representa, en cambio, un hecho de parole, que debe inventarse desde cero en cada nueva ocasión y presupone un autor y no solo un recitador. Consciente de ello o no, Collodi, con insospechada habilidad, ha jugado su carta entre el mito y la literatura, entre el cuento de hadas y el cuento (o novela). Pone en manos del lector una

fábula que no es una fábula y una novela que no es una novela, pero resulta más de cuento de hadas que cualquier cuento de hadas. Y es probable que el éxito del libro, que alcanzó los setecientos mil ejemplares en pocos años, se deba precisamente a la audacia con la que cuestiona la predecible oposición entre mito y obra literaria y nos recuerda que estos no son dos sustancias separadas, sino solo dos tensiones en el único campo magnético de la imaginación y de la lengua. El hecho de que luego el protagonista no sea un animal ni un ser humano, sino un muñeco de madera, corresponde precisamente al estatus híbrido de la narración de sus aventuras.

¿Qué es una fábula? La palabra griega para fábula es ainos o, más comúnmente, mythos. Y es con este término, "mito", que Sócrates se refiere a ella en el Fedón, evocando poco antes de su muerte, junto a la música y la filosofía, precisamente este particular género poético y el nombre de quien fue su inventor por excelencia: Esopo. Sócrates cuenta a Cebes y a los amigos que lo rodean un sueño recurrente, ahora con una forma, ahora con otra, en el cual una voz le ordenaba obstinadamente: "¡Sócrates, haz música!" Al principio a Sócrates le pareció que el sueño, como se hace con los corredores, lo incitaba a hacer eso que ya estaba haciendo, desde el momento en que la filosofía es justamente la música suprema; pero luego, al recapacitar, se convenció de que el sueño requería de él que compusiera un tipo de música más popular y que por ese motivo no debía desatenderlo. "Entonces, en primer lugar, compuse un himno en honor al dios cuya fiesta se estaba celebrando; pero después, al reflexionar que un poeta, si quiere ser poeta, debe componer fábulas [mythous] y no discursos [logous]; y como no era fabulista [mythologikos] por ello pensé que tenía a mano fábulas de Esopo que conocía de memoria y di forma poética a las primeras que se me fueron ocurriendo" (61 b).

No nos es dado saber cuáles fueron esas fábulas. Poco antes, Sócrates masajeándose las piernas entumecidas a causa del veneno, aunque sin definirla, nos cuenta algo sobre la naturaleza de la fábula, observando cómo el dolor que sentía antes se transformaba en su opuesto, en placer.

¡Qué extraño, amigos, parece ser lo que la gente llama placer, y qué maravilloso por su naturaleza es referirse a lo que parece ser su opuesto, el dolor! Ninguno de ellos quiere estar a la vez con el otro en el ser humano, pero cuando alguien persigue a uno de los dos y lo alcanza, de alguna manera siempre se ve obligado a tomar al otro también, como si, a pesar de ser dos, estuvieran ligados a una misma cabeza. Me parece que si Esopo lo hubiera pensado, habría compuesto una fábula: de cómo el dios, al ver que no podía reconciliar a los dos contendientes, les había unido sus dos cabezas [synepsen]; de modo que quien obtiene el uno, también le acompaña el otro de inmediato (60b).

Es posible que Aristóteles recordara este pasaje del Fedón cuando definió la adivinanza [ainigma, un término relacionado con uno de los nombres de la fábula, ainos] como un "unir [synapsai, el mismo verbo usado por Sócrates] cosas imposibles diciendo cosas reales" y cuando, en la Retórica, clasifica la fábula entre los ejemplos y parábolas, es decir, entre los discursos basados en la analogía, que capta similitudes donde no parece que existieran. En cualquier caso, lo que Platón hace decir a Sócrates es que la estructura de la fábula se basa en la inversión de una cosa en su opuesto y en una ambigüedad tan consustancial que nunca es posible tomar una cosa sin su opuesto. En las dos fábulas que Platón inventa, la de las cigarras del Fedro y la del origen de Eros en el Banquete, también se hallan presentes la ambigüedad y la inversión: la alegría del canto de las cigarras se convierte en muerte por inedia y la genealogía de Eros no es sino una serie de contrariedades que no se sabe cómo están unidas: pobre/rico; ignorante/sabio; mortal/inmortal. Asimismo, en las fábulas de Esopo, lo positivo acaba produciendo lo negativo y toda acción produce el efecto opuesto al que se propone: el burro que viste la piel del león para asustar al zorro se delata rebuznando; Tales cae al pozo porque se obstina en contemplar las estrellas; el burro que para imitar a las cigarras quiere alimentarse de rocío, muere de hambre.

No sorprende que la fábula de Pinocho, al igual que la imaginada por Sócrates, se desarrolle de principio a fin a través de una serie de inversiones inesperadas y traspasos incesantes desde un opuesto hacia el otro. No hay buen propósito que no termine en bribonada, ni desventura o infortunio que

no se trastrueque en escape y salvación. De tal suerte que, al final, si se recurriera a la fórmula que concluye fábulas de Esopo [o mythos deloi, la fábula desvela], la única moraleja es que nada es como es: ni la madera es madera, ni el amigo, amigo; ni el burro, burro; ni el Hada, hada; ni el Grillo parlante, grillo, sino que todo cambia y se transforma de manera constante.

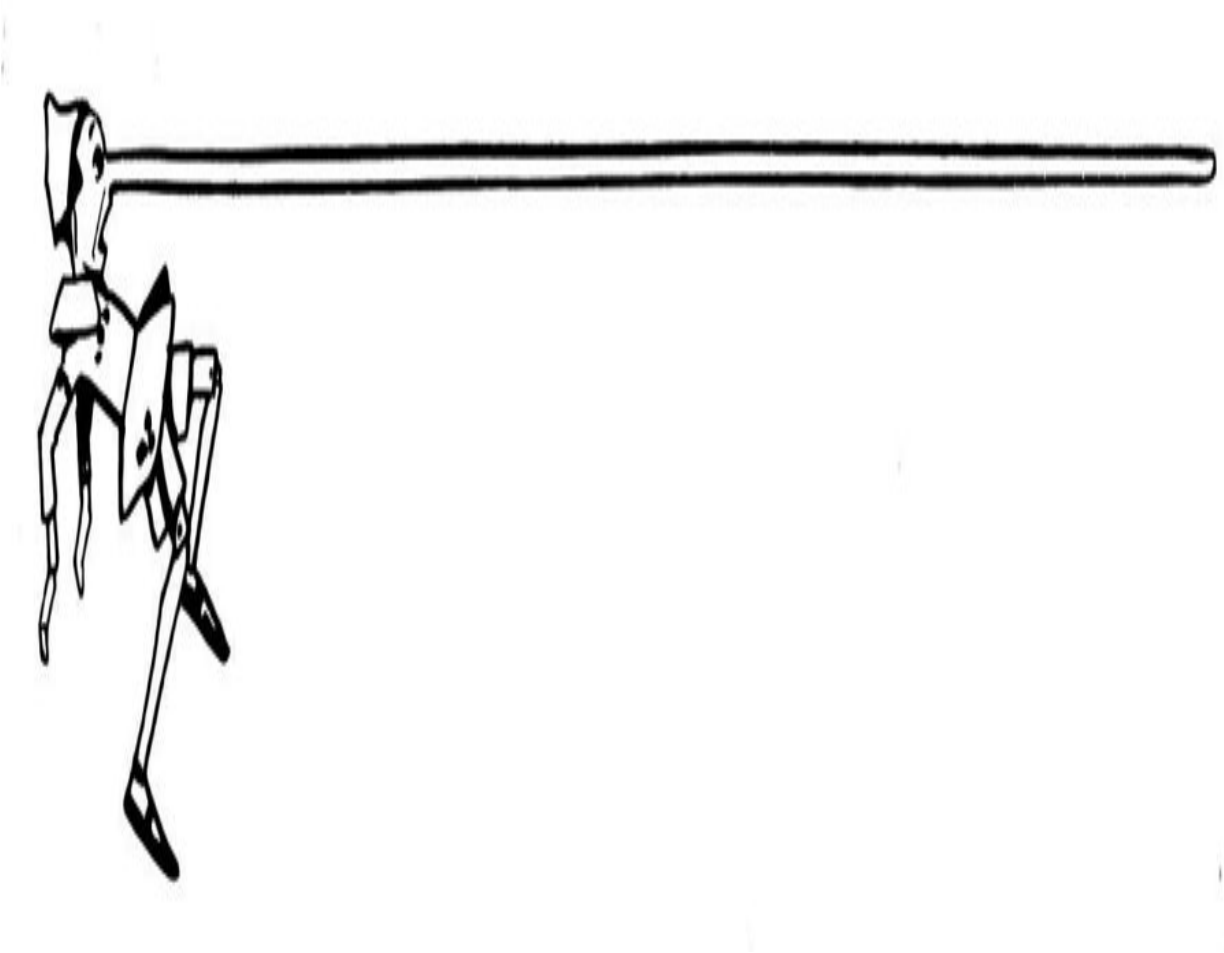
Cristina Campo, una escritora a la que el comentador paralelo define como “majestuosa”, no menciona a Pinocho en sus extraordinarias digresiones sobre el cuento de hadas. Aun así, cuando sitúa el cuento de hadas en “una provincia meridiana [...] entre la prueba y la liberación”, en la cual el bien y el mal “se intercambian las máscaras”, y cuando define al héroe del cuento de hadas a través de su pertenencia simultánea a dos mundos, en uno de los cuales debe saber interpretar de algún modo al otro con fina agudeza, es difícil no pensar en el maravilloso muñeco de madera. Precisamente la particular situación del personaje (definirlo como “héroe” es mucho decir) entre esos dos mundos proporciona la clave para la comprensión del cuento de hadas y, a la vez, nos permite verificar su relación con la iniciación. Lo que sucede en una iniciación es que un elemento humano y terrestre –la vida de un ser humano– se convierte en el vehículo de una vivencia sobrehumana o divina, en la cual participa de alguna manera. Sin embargo, no se trata en absoluto –es preciso repetirlo una vez más en contra de la interpretación esotérica– de una enseñanza o de una doctrina, sino de algo así como una impresión o una “pasión” en el sentido etimológico. “Los iniciados” –escribe Aristóteles en uno de los fragmentos de su diálogo perdido Sobre la filosofía– “no deben aprender algo [mathein ti], sino padecer [pathein] y estar dispuestos, después de que se hayan vuelto capaces de ello”. Lo mismo vale para el protagonista del cuento de hadas, quien, en sus maravillosas peripecias, no adquiere una doctrina o una ciencia superior, sino que atraviesa emociones y desconciertos cuyos significados precisos no consigue comprender. Más aún, si es posible caracterizar ulteriormente al cuento de hadas respecto de la iniciación, el protagonista no lee correctamente “ese supramundo al trasluz”, como sugiere Cristina Campo, adhiriendo a sus “leyes ocultas en sus elecciones, en sus negaciones”; más bien se libera de algún modo del rito iniciático, sufriéndolo como un encantamiento. Son un hechizo y un embrujo los que quitan la palabra al protagonista y este embrujo es, en la misma medida, un desencantarse del misterio, una entrega

sonámbula, pero sin reservas a los pequeños trucos de la magia. Pinocho no es un iniciado, ni siquiera cuando se transforma en muchacho, al final solo puede decir de sus vivencias como muñeco: “¡qué bufo era, cuando era un títere!”. Bufo, solo bufo, como en una farsa o una burla en la cual precisamente no hay nada que entender.

Károly Kerényi y, más adelante, Reinhold Merkelbach han demostrado que entre los misterios paganos y la novela antigua existe un vínculo genético; a fin de cuentas, que la novela deriva, en este sentido, del misterio. Al igual que en los misterios, en la novela una vida individual de hecho se sitúa en correspondencia con un elemento divino o en todo caso sobrehumano, de manera que las vicisitudes y ambages de cualquier existencia adquieren un significado especial y, a su vez, se vuelven misteriosas. Así como el iniciado en la penumbra eleusina presenciaba la evocación imitada del secuestro de Kore en el Hades y su reaparición en la tierra en la primavera y de este modo

creía vislumbrar alguna esperanza de salvación también para su vida, de igual forma el lector, que al resplandor de una lámpara sigue conmovido la intriga que la novela, teje en torno a su personaje, participa de alguna manera en su destino, introduce su existencia en un misterio. Huelga decir que la iniciación de la novela no es un misterio sagrado, que esta incluso puede referirse a una vida que, como la de Emma Bovary, ha perdido por completo su misterio; sin embargo, también en este caso, de todas formas seguirá habiendo una iniciación, por miserable que sea, aunque solo sea para la vida misma y su dilapidación.

¿Cómo considerar la novela de Pinocho desde esta perspectiva? Calvino, con su perspicacia habitual, ha sugerido que en realidad se trata de una novela picaresca, “un libro de vagabundeo y de hambre, de posadas de baja estofa, esbirros y horcas”. De ser esto cierto, el muñeco sería un pícaro matriculado, [6] una reencarnación extrema del Lazarillo de Tormes y de Guzmán de Alfarache, del aventurero Simplicissimus y de Gil Blas. Que sus aventuras son, como las de los pícaros, una sarta de desgracias desesperadas y granujadas poco edificantes es algo evidente; pero Pinocho es pícaro en un sentido más íntimo y profundo. Américo Castro ha visto el origen del pícaro en la condición insegura y contradictoria de los judíos conversos que permanecieron en España tras la expulsión (tanto Mateo Alemán, el autor de Guzmán de Alfarache, cuanto el autor de la Tragicomedia de Calisto y Melibea –conocida como La Celestina–, Fernando de Rojas, eran judíos conversos) y lo relacionó con lo que considera como el carácter fundamental de la existencia española: vivir desviviéndose, vivir vaciando de sentido la propia vida. [7] Al igual que el pícaro, Pinocho solo puede vivir desviviendo, pertinazmente faltando a su propia vida y escapando de ella. ¿Cómo, entonces, puede darse una iniciación no a un vivir, sino a un desvivir? La respuesta a esta pregunta, si fuera posible encontrarla, definiría de una vez por todas la esencia y el significado de las aventuras del muñeco. Y, quizá, de todas las aventuras humanas en la Tierra.



Collodi, al igual que su comentador paralelo –que confiesa sentir por este género literario “un sentimiento más cercano a la repugnancia que al mero fastidio”–, no soportaba las novelas, especialmente las de sus contemporáneos con pretensiones sociales, y esperaba que en su tiempo volviera a aparecer un “doctor Cervantes”, que supiera curarnos de lo que él consideraba una auténtica enfermedad, lamentablemente todavía en la etapa aguda, y que “médicos tan astutos como Cervantes propongan remedios específicos solo cuando la enfermedad declina”. Es posible que Pinocho fuera precisamente ese remedio, destinado a dar nueva vida a una forma ya irremediablemente senescente. De cualquier manera, sea o no una novela, Las aventuras de Pinocho no es, como pensaba Pancrazi, una obra maestra escrita por azar. Collodi de hecho demuestra que sabe reflexionar concienzudamente sobre la forma de escritura que practica y en esa singular mezcla de guía ferroviaria y narrativa que es Un romanzo in vapore pone en boca de un no mejor identificado profesor Pagliano –que si no hubiera sido el inventor de un “jarabe depurativo”, habría sido “el inventor de la novela

social en Italia"–, una paródica e ingeniosa teoría de la novela. De hecho, según el profesor, existe una cierta analogía entre el jarabe y la novela contemporánea, porque "todo es jarabe en este mundo" y todo arte, incluso la literatura, "tiene sus secretos y recetas". El "gran secreto" del novelista radica ante todo en evitar al lector los bostezos, la "modorra" y el sueño del aburrimiento "que, en muchos casos, creedme, es bastante más profundo que el de la inocencia". Se trata de "saber despertar la curiosidad y saber encadenar a los lectores, de una forma o de otra, a las páginas del libro, para poder arrastrarlos, como tantos esclavos, atados al carro de la fantasía".

El siguiente ejemplo de una novela compuesta según la receta del profesor Pagliano reserva algunas sorpresas. En especial, el incipit del primer capítulo se asemeja mucho al falso comienzo del sexto capítulo de Pinocho en la versión manganelliana: "Es una tarde de invierno, fría, oscura, lluviosa" ("En cuanto a las novelas" –comenta el profesor– "¡siempre es bueno limitarse al mal tiempo!"). Pronto se descubre la receta de la novela jarabe: se trata de concluir cada capítulo con una interjección de sorpresa (¡Ah!) y, en lugar de dar una explicación razonable a la curiosidad del lector en el siguiente, introducir un nuevo acontecimiento inesperado, que terminará a su vez con una nueva interjección (¡Eh!) que mantendrá insatisfecha la curiosidad del lector, y así sucesivamente hasta el final, siempre "yéndose por las ramas [...] arrastrando hacia atrás al pobre lector que, encogiéndose de hombros, al final de cada capítulo se contentará con exclamar ¡Um!".Es fácil reconocer –en esta receta que "con cinco interjecciones [...] colocadas a tiempo" arma una "novelita social que se podía leer con avidez desde la portada hasta la última página del índice"– una parodia del principio compositivo de las aventuras de un títere: las interjecciones y los cambios de rumbo del profesor Pagliano corresponden a los "peros" de Pinocho, que siempre anuncian un accidente impensado y, yéndose por las ramas, se arrastra a los lectores "atados al carro de la fantasía".

Según la interpretación esotérica, la novela de Collodi comienza con un "prólogo en los cielos", en el cual se despliega "el contraste entre el Demiurgo cósmico y el Padre celestial, también narrado en las cosmogonías gnósticas". En realidad, el prólogo no parece desarrollarse en los cielos, sino que se sitúa, más modestamente, primero "en el taller de un viejo carpintero"

(que no es otro que “Maese Antonio” conocido como “maestro Cereza” a causa de su nariz morada) y luego en una “pequeña habitación a pie de calle, que recibía luz por debajo de un tramo de escalera” (la casa de Geppetto).

El caso es que la creación de Pinocho sucede en dos tiempos, es, como la de Adán, una creación doble. Durante casi dos milenios, los teólogos se han preguntado por qué la creación de nuestros antepasados tiene lugar dos veces: una en Génesis 1:27 y una segunda en Génesis 2.7. Para dar una apariencia de tecnicidad a su explicación, los filólogos bíblicos llaman a la primera creación “eloísta” y a la segunda “yahvista”; pero lo esencial es que, en la primera, Dios crea al ser humano a su imagen y semejanza, “varón y hembra los crea”, y le confía el dominio “sobre los peces del mar y las aves del cielo, sobre el ganado, sobre todas las bestias salvajes y todos los reptiles que se arrastran por la tierra”, pero el texto nada dice acerca de cómo procedió Elohim en su obra; en la segunda, sin embargo, la creación de Adán se describe de manera lacónica, pero precisa: Dios moldea al hombre con el polvo de la tierra y para infundirle vida sopla en sus narinas, antes de colocarlo en el jardín del Edén.

De esta doble creación, Orígenes ofrece una explicación que tiene el mérito de la simplicidad. La primera creación, aquella a imagen de Dios, se refiere al alma; la segunda, que deriva de la culpa, al cuerpo moldeado de polvo y tierra. Dos siglos después, un teólogo palestino, autor de un comentario sobre el Génesis llamado “en cadena”, porque cada versículo está encadenado, por así decirlo, en la página a sus glosas, añade una tercera creación a las dos primeras, que ocurre cuando Dios viste a Adán y Eva en túnicas de piel antes de expulsarlos del paraíso terrenal: “Los alegoristas” –escribe Procopio, nombre que parece aludir al “progreso” [prokope] de sus interminables cadenas– “afirman que el hombre hecho según la imagen significa el alma; en cambio, el formado por el polvo significa el cuerpo sutil digno de vivir en el paraíso, que algunos han llamado luminoso; finalmente, las túnicas de piel se refieren al cuerpo de carne y hueso”. Se halla un rastro de esta tercera creación en la historia de Pinocho cuando Geppetto, antes de dejar que el muñeco salga de la casa para enviarlo a la escuela, lo viste de los pies a la cabeza (“luego le hizo un trajecito de papel florido, un par de zapatos de corteza de árbol y una gorrita de miga de pan”).

La doble creación de Pinocho no tiene nada que ver, al menos a primera vista, con el texto bíblico –indistintamente que sea elohista o yahvista–. En el taller del maestro Cereza, realmente no tiene lugar ninguna creación, y esto llevó al comentador paralelo a suponer que el trozo de madera estaba allí por error. Según Manganelli, existe un conflicto entre destinación (el uso) y destino: el viejo carpintero es el "'destinatario equivocado', cuyo trabajo es hacer que el trozo de madera sea consciente de su destino". En este sentido, la estancia del trozo de madera en el taller del maestro Cereza sería solo un preludio –temporal e incompleto– de la verdadera creación, que se desarrolla únicamente en la casa de Geppetto.

Una lectura más atenta muestra que el primer capítulo en cambio es rico en implicaciones de todo tipo, filosóficas y teológicas, no en menor medida que las literarias. Ante todo, ese "apareció así como así": "un buen día este trozo de madera" –antes se nos ha explicado que no es una "madera fina", sino un simple "leño"– "apareció así como así en el taller de un viejo carpintero". "¿Qué significa eso de aparecer así como así?", pregunta el comentador paralelo y sugiere que "el trozo de madera escogió ir a esa tienda", quizá porque se proponía como "una transformación, un nacimiento". Naturalmente, también es posible otra lectura de ese "apareció así como así", que podría interesar a un teórico de la naturaleza descenditiva del ser humano como Manganelli, y es que el trozo de madera fue "arrojado" al mundo, independientemente de su voluntad, según un modelo de creación y nacimiento que ya está presente en los Padres de la Iglesia. "La escritura" –señala Orígenes de nuevo– "indica la creación con el término 'nuevo y preciso' katabolé, pero katabolé en griego significa más bien 'arrojar' [deicere], 'arrojar desde arriba' [deorsum iacere] y los traductores latinos incorrectamente han traducido 'creación'". Y es probable que un filósofo del siglo XX hubiese recordado este significado original de la palabra, cuando definió la condición humana con el término "ser arrojado", lanzado hacia abajo.

Alguien (¿Dios?) arrojó el trozo de madera en la carpintería, es decir, en el mundo, para que el demiurgo lo convirtiera en un ser vivo y el inexperto maestro Cereza en cambio solo piensa en usarlo para hacer con él la pata de una mesa. Es entonces cuando todo se trastoca y la primera creación de Pinocho resulta ser una creación inversa. “Madera” es, en griego, el nombre de la materia, hyle, a la cual el demiurgo debería dar forma. Comentando sobre el Timeo, que según los antiguos contenía la teoría platónica de la materia, un oscuro glosador, tal vez judío, de quien apenas conocemos su nombre, Calcidio, traduce por esto el griego hyle (y los otros términos que Platón según él usa para expresar la materia) con la palabra silva, selva, foresta. Como una rama desprendida de algún árbol, el futuro Pinocho –Manganelli lo recuerda varias veces– tiene una naturaleza arbórea y selvática: es, en este sentido, “materia”. Sin embargo, no solo el viejo carpintero no es capaz de dar forma a su materia lignaria, que al principio ni siquiera consigue tocar, sino que es la madera, la hyle, la que modela y da forma a su antojo al carpintero, transformándolo primero en un “máscarón

de fuente", con la lengua "colgando hasta la barbilla" y finalmente fulminándolo hasta la transfiguración ("el pobre maestro Cereza cayó como fulminado [...] su rostro parecía transfigurado, y hasta la punta de la nariz, que casi siempre tenía morada, se le había puesto turquesa"). Y esta creación inversa, en la cual es la materia la que da forma al demiurgo, el trozo de madera la ha logrado –como el dios de la Biblia– solo con su voz, que es, en efecto, una "vocecita suave, suave" similar a la de un niño, que habla tres veces: primero cuando el carpintero levanta el brazo con el hacha en el aire, para implorar "¡No me pegues tan fuerte!", luego lamenta cuando el hacha lo golpea ("¡Ay! ¡me has hecho daño!") y, finalmente, cuando el carpintero comienza a cepillar todo el trozo de madera con la garlopa, para balbucear entre risas: "¡Detente! ¡Que me haces cosquillas por todo el cuerpo!".

Es oportuno detenerse en la relación singular entre el demiurgo inepto y la "vocecita" de su materia. Por alguna razón, el maestro Cereza se obstina en

no considerarla propiamente una voz que profiere palabras (“por lo visto esa vocecita ha sido una ilusión mía” repite dos veces), sino un llanto y un lamento (“¿y si por casualidad fuera que este trozo de madera ha aprendido a llorar y a lamentarse [...]?”). Aunque el trozo de madera no lloró ni se lamentó, antes bien solo ‘imploró’ y se ‘quejó’, el carpintero poco después lo golpetea “sin piedad” –es decir, sin amor– “para escuchar si había alguna vocecita que se lamentara”. Y es quizá precisamente porque solo busca un llanto y un lamento en la voz que maestro Cereza no puede más que caer fulminado cuando el trozo de madera le habla por tercera vez (“oyó la misma vocecita que riendo le decía...”). Así como la creación que “gime y sufre dolores de parto” en la Carta a los Romanos (8, 22), la hyle, la materia salvaje y lignaria no puede hablar, y mucho menos reír, tan solo puede lamentarse.

Ernesto de Martino ha dedicado un célebre estudio precisamente al lamento como grito ritual por un muerto. Como todo rito, la lamentación tiene como finalidad hacer frente a la crisis de la presencia provocada por la muerte de un familiar. Se produce, pues, en dos momentos: el llanto inarticulado, en el que el duelo parece ceder “a descargas convulsivas, torpeza a causa del estupor y furia destructiva”, que las fuentes eclesiásticas describen como un “cántico diabólico” y el auténtico lamento ritual, en el cual se evita la amenaza de un colapso de la presencia y se devuelve el llanto “al horizonte del discurso”. La voz confusa y el llanto informe pasan así a la palabra articulada. Si el maestro Cereza no puede dar forma a su trozo de madera es, pues, porque, enredándose en el lamento como “cántico diabólico”, rechaza la idea de que la materia pueda hablarle y de alguna manera de que ya esté viva. Esta negación de la palabra del futuro muñeco no solo inhibe su facultad demiúrgica, sino que lo reduce, dejándolo a merced de la materia que debería haber formado. La creación se invierte, porque el viejo demiurgo se obceca en malinterpretar como lamento lo que según todas las evidencias es un habla inequívoca.

Si el lamento es de algún modo siempre un lamento funerario, ¿la muerte de quién o de qué llora Pinocho? En el libro, el primer muerto es sin duda el Grillo parlante, que, golpeado por el martillo, queda “tieso y aplastado contra la pared” (aunque debe tratarse de una muerte aparente, porque luego

lo encontramos vivo y sano). El verbo “morir” aparece unas pocas páginas después, pero se refiere al hambre que atormenta al muñeco (“si mi papá ahora estuviera aquí no estaría muriéndome de los bostezos”). Un pueblo de muertos es ese, muy próximo a la casa de Geppetto, donde llega Pinocho hambriento “en cien saltos” (“Las tiendas estaban cerradas; las puertas de las casas cerradas, las ventanas cerradas, y en las calles ni siquiera andaban los perros, parecía el pueblo de los muertos”, ¿el infierno, pues?); y el verbo “morir” reaparece más tarde, cuando Mangiafoco [Tragafuego] amenaza con usar el muñeco para darle “una bellísima llama al asado” y este invoca a Geppetto: “¡Papá, papá, sálvame! ¡No quiero morir, no, no quiero morir!”; e inmediatamente después cuando ofrece arrojarse a las llamas para que el pobre Arlequín no “tenga que morir” por él. Colgado por los asesinos, Pinocho siente que “la muerte se aproxima” y luego muere realmente, pero no en realidad: “Cerró los ojos, abrió la boca, estiró las piernas y, tras una fuerte sacudida, allí se quedó como agarrotado”.

En la novela, el lugar común de la muerte es, sin embargo, ciertamente la “casita cándida como la nieve”, donde vive solo una hermosa niña, de cabello turquesa y rostro blanco como el de una imagen de cera, que declara que en esa casa “todos están muertos” y añade, con perentoria contradicción, que también ella está muerta. No obstante, es en esa misma casa del cementerio donde la niña resurge como un hada, para presenciar la resurrección de Pinocho, anunciada además por un cuervo y una lechuza a modo de médicos (“Cuando el muerto llora es señal de que está en vía de recuperarse”, “Cuando el muerto llora es señal de que le desagrada morirse”). Y en su penúltima aventura, Pinocho se ahoga como un burro y regresa inesperadamente a la superficie como muñeco de madera.

El estatus de la muerte en el cuento de hadas de Collodi es equívoco y controvertido: todos o casi todos los personajes están al mismo tiempo vivos y muertos, como las sombras del Hades pagano, que beben sangre y hablan, y los condenados en el infierno cristiano, que sufren y sienten furia y desprecio como los vivos. Tal vez la temporada de la novela sea verdaderamente el infierno, y es posible que Manganelli lo recuerde en su tratado sobre el infierno de 1985, donde el protagonista “supone” que está muerto, pero no puede estar seguro de ello y cuando comunica su hipótesis a un habitante anónimo del lugar (“Supongo que estoy muerto. ¿Qué dices?”), escucha como respuesta: “Una buena suposición, por supuesto; pero no

podría decirte más". El interlocutor anónimo se ha preguntado sobre su muerte, pero no ha "llegado a ninguna conclusión"; el hecho es que para quienes están en ese sitio (que sea el infierno también es solo una suposición probable, también podría ser únicamente literatura), es "manifiestamente absurdo considerarse vivos", aunque nada prueba que estén muertos.

Fedro, autor por quien el comentador paralelo muestra una especial preferencia, ha elaborado una genealogía de la fábula sobre la cual vale la pena reflexionar. Según este escritor conscientemente brillante, de cuya vida no sabemos absolutamente nada, la fábula, incluso la fabella, es una astuta ocurrencia de esclavos, para decir lo que no podrían decir sin incurrir en castigos y flagelos: "la servidumbre sometida a culpa [obnoxia], puesto que no se atrevía a decir lo que habría querido, traspuso sus afectos en fabellae y escapó de la acusación [calumnia], fingiendo que bromeaba [fictis iocis]". Obnoxia es un término técnico del derecho romano y significa "sometido a la noxa", la falta más grave, que puede conducir a la muerte [nex]. La fábula es, por tanto, una estratagema para escapar de la falta y de la muerte. Con sus bromas fingidas, ella escapa a la calumnia, a la acusación falsa y letal que se cierne sobre todo ser humano, en especial el débil e inseguro, tan propenso a dejarse acusar e incluso a acusarse a sí mismo, como hace Pinocho. Es posible que, para liberarse de la culpa, ellos deban fingir que están muertos o, en todo caso, desvivir su propia vida en una zona donde la diferencia entre los vivos y los muertos se borra hasta la confusión. Al convertirse en fabella, su vida escapa a la falta, pero se entrega, inocente, a un singular Aqueronte, habitado por muñecos, pequeñas hadas y otras criaturas ni muertas ni vivas.

(Collodi ha leído a Fedro: el episodio de Pinocho que, como perro guardián, rechaza el pacto propuesto por las garduñas, repite punto por punto la fábula del Canis fidelis; y el comprador que quiere desollar al muñeco transformado en asno para hacer un tambor con su piel recuerda a aquellos sacerdotes de Cibeles que en la fábula Asinus et Galli con la piel de su viejo asno sibi fecerunt tympana: "pensó que estaría a salvo después de morir / ahora está muerto y sigue recibiendo azotes").

El hecho de que la creación en el taller de carpintería no pueda ser una creación también se sigue de otras razones imperativas. El trozo de madera no solo habla, sino que también demuestra que tiene al menos dos sentidos: aunque todavía no tiene ojos, ve con claridad, ya que de inmediato percibe el gesto del carpintero que alza el hacha, y, en lo que se refiere al tacto, es sensible, tanto al dolor como al “pellizco” de la garlopa. La materia está viva o, como ya decían los filósofos medievales, contiene en sí incoativamente todas las formas y solo un demiurgo consciente de esta característica puede colaborar en su liberación. En cualquier caso, el maestro Antonio –ahora podemos devolverle su nombre, ya que su nariz ya no está morada– no es capaz de ello, y no tiene la menor idea de cómo reaccionar ante la voz y la risa de la materia, que son los verdaderos protagonistas del episodio. Solo le queda la nariz turquesa: presagio de la nariz desproporcionada del muñeco y, por su color fresco, una pista incongruente y descuidada del cabello del Hada niña.

Comoquiera que sea, en la segunda creación en casa de Geppetto, la facultad del habla, que el trozo de madera ejercía de tan buen grado en el taller del carpintero, de repente parece no tenerla. Pinocho, como ha querido llamarlo Geppetto, permanece tercamente mudo durante todo el tercer capítulo. Incluso cuando el demiurgo, que enseguida le hizo “el pelo, luego la frente, y también los ojos”, al ver que estos “se movían y que lo miraban fijamente”, le dirige la palabra “con tono resentido”, pero no hay respuesta (“nadie respondió”). Pinocho lo escarnece, ‘se mofa’ de él, presumiblemente en forma de burlas y muecas, como cuando Geppetto le grita “deja de reírte”, el muñeco le saca toda la lengua, pero no pronuncia ni una palabra. En cuanto tiene brazos y manos, quita la peluca a Polentita y se la pone en la cabeza, pero sigue sin el parloteo que tanto había asustado a su primer demiurgo.

Acaso el muñeco tenga buenas razones para este insolente silencio. Geppetto tal vez no sea el buen hombre que parece, quien con su insípida mansedumbre logrará más tarde vencer la cautelosa reticencia de Pinocho. Es, más bien, si quisiéramos cuestionar una vez más la desacreditada lectura esotérica, el demiurgo maligno de los gnósticos, el nefasto artífice de la creación. La primera violencia que ha ejercido sobre “su títere” es imponerle un nombre: “Quiero llamarlo Pinocho. Este nombre le traerá suerte. Conocí a una familia entera de Pinochos: Pinocho el padre, Pinocha la madre y Pinochos los niños, y a todos les iba bien. El más rico de ellos pedía limosna”. Es difícil imaginar una malicia más comedida: no solo dándole un nombre a un trozo de madera le quita su inocencia, sino que al nombrarlo así lo condena astutamente a la miseria y la mala suerte.

La bonhomía de Geppetto y la impertinencia de Pinocho son tan obvias que no me parece que se haya advertido que es él, el afable Polentita, quien primero reprende con rudeza (“con tono resentido”) al muñeco que cándidamente lo observa: “Ojazos de madera, ¿por qué me miráis?” Y cuando el muñeco, cuya boca acaba de hacer, se lanza a reír, es “con voz amenazadora” que lo conmina a que se detenga. Pero su suficiencia más sospechosa, su insidia más arrogante es la pretensión de declararse padre del muñeco al cual se ha limitado a “tallar y fabricar” con sus arneses: “¡Bribón de hijo!” ¡Aún no estás terminado y ya comienzas a faltarle al respeto a tu padre!”. Si Pinocho, al oírse llamado hijo, le propina una patada “en la punta de la nariz” (¡una nariz de nuevo!), si apenas se le desentumecen las piernas

enfila hacia la puerta de la casa y se da a la fuga, es posible ver en esos gestos irreverentes y en ese silencio obstinado la justa reacción de la criatura que se aparta horrorizada de su perverso demiurgo.

A ojos del esoterista, la lucha, sin que falten golpes entre el maestro Cereza y Geppetto, que ocupa el segundo capítulo (“enzarzados, se arañaron, se mordieron y forcejearon uno con el otro), puede aparecer entonces como una lucha entre el buen dios ajeno a la creación y el malvado demiurgo, creador y señor del mundo. Y, como demuestra toda la evidencia y a pesar de la lectura tradicional, el papel de oscuro representante del mal recaería precisamente en quien ha usurpado el nombre de padre. Y el principio que en el muñeco se rebela obstinadamente contra las directivas de Geppetto, es esa partícula o grano de luz que, según la fantasiosa mitopoiesis gnóstica que opera inconsciente y felizmente en la mente de Collodi, ha permanecido aprisionado en su materia lignaria.

[1] El título original es Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino. La palabra italiana burattino se traduce habitualmente como “títere” y actualmente suele diferenciarse, desde un punto de vista técnico, de “marioneta” [marionetta]; sin embargo, estas palabras, según la vigésimotercera edición del Diccionario de la Lengua Española (DLE) de la Real Academia Española (RAE), son sinónimos. Las traducciones al castellano del subtítulo de la obra han usado tanto un término como el otro e incluso los hiperónimos o archilexemas “muñeco de madera” o simplemente “muñeco” [N. del T.].

[2] En italiano significa pabilo, mecha y también persona alta y delgada. En otras versiones este personaje ha sido llamado Pabilo, Larguirucho, Espárrago o Fosforito [N. del T.].

[3] En italiano Paese dei Barbagianni. Además de ser el nombre de un ave rapaz nocturna (lechuza común), en italiano también significa “persona tonta, lerda, gruñón, cascarrabias” [N. del T.]

[4] El verbo italiano esserci es el que se emplea al comienzo de los cuentos (c’era una volta, esto es, “había una vez”, que también podría ser “érase una vez”) y que aquí se traduce como “existir” [N. del T.]

[5] El sobrenombre del personaje es Polendina, que en toscano es diminutivo de polenda (por la peluca que lleva de color amarillo como la polenta de maíz). En la versión de Calleja se lo llama maese Fideos y en la de Izquierdo, Papillita [N. del T.].

[6] En castellano en el original. El concepto proviene de un poema de Bartolomé Palau del siglo XVI titulado “Farsa llamada Salamantina” (verso 363) [N. del T.].

[7] Para comprender a cabalidad la particular acepción del verbo “desvivirse” aquí (no recogida en el DLE) es menester presentar la cita de la cual proviene: “Lo típico del hombre hispánico es, por decirlo así, su modo singular de vivir que consiste en vivir no viviendo, o dicho de otro modo, en vivir desviviéndose, en vivir la vida como si no fuera vida temporal sino eternidad”, cfr. Manuel García Morente, “Ideas para una filosofía de la Historia de España”, Revista nacional de educación, año II, octubre de 1942, p. 89 (ver los apuntes bibliográficos al final de esta obra respecto del libro donde Américo Castro presenta sus consideraciones acerca de “vivir desviviéndose”) [N. del T.].

Aventuras

En el Giornale per i bambini (dirigido por Ferdinando Martini, y agoreramente impreso en Roma todos los jueves, en Piazza Montecitorio nº 130, a partir de 1881, exactamente diez años después de la inauguración del parlamento) el título dice simplemente: La storia di un burattino [La historia de un títere]. Una viñeta justo debajo del título muestra inexplicablemente a un gato encaramado a un reloj que marca las cinco y cuarto en punto, pero el número cinco se halla donde esperaríamos encontrar el número siete. La portada de la primera edición (1883), ilustrada por Enrico Mazzanti para Felice Paggi, librero-editor en Via del Proconsolo en Florencia en cambio pone: Le avventure di Pinocchio, mientras que el título original se ha convertido en un subtítulo, en un cuerpo de letra menor, Storia di un burattino. Ya no es historia, por tanto, ni cuento, ni fábula: más bien "aventuras", con un término que desde su primera aparición en las lenguas romances significa tanto un evento cuanto la narración que lo transmite: Ici commence l'aventure, según un íncipit hoy demasiado obvio. Pero "aventura" también significa originalmente "destino, suerte fatal": "Aventura que debe ser | no puede suceder que no lo sea, | y algo que debe avenir | por ninguna razón puede fallar", dice una novela en francés antiguo. Evento, narración y destino a la vez, no sorprende que la aventura para los Minnesänger se convierta en una hermosa niña, frau Aventiure, que intenta entrar en el corazón del poeta para contarle "cosas maravillosas" (von Wunder sagen – y quién sabe si el Hada del cabello turquesa no es la última figura de "dama aventura", al mismo tiempo criatura viva y narración).

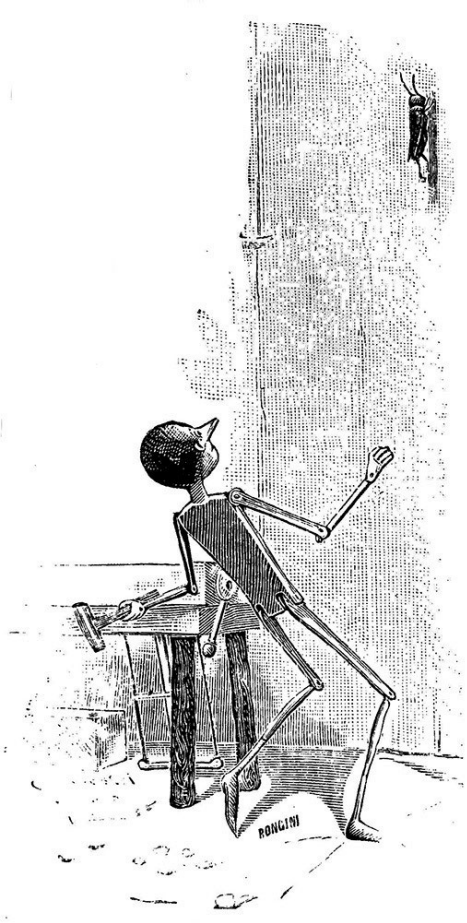
En cualquier caso, tras el prólogo celeste-infernal, la auténtica aventura de Pinocho comienza cuando el muñeco, no bien se le desentumecen las piernas talladas por Geppetto, sale corriendo para escaparse de la casa. El primer personaje al que lo entrega la aventura-destino tiene un carácter decisivo: un carabinero, que se planta "valientemente con las piernas abiertas en medio de la calle, resuelto a detenerlo e impedir el caso de que sobrevengan mayores desgracias". Es la primera aparición de un "guardián del orden",

como lo llama el glosador, “cuya sordidez socializada” volverá en varias ocasiones a asechar al muñeco. Conviene no perderse dos detalles de este fatídico encuentro: el primero es que el carabinero, como corresponde a un representante de la ley, se propone “impedir el caso”; este es, pues, un principio contrario a las contingencias de la aventura. El segundo detalle, y más significativo aún, es que el carabinero lo agarra “limpiamente por la nariz”, una “narizota desmesurada, que parecía hecha aposta para ser atrapada por los carabineros”. La nariz es uno de los temas fundamentales del libro y, como tal, ya había aparecido en el momento de la segunda creación del muñeco, cuando Geppetto acaba de hacer la nariz, que empieza a crecer “y crece que te crece, en pocos minutos se convirtió en una nariz interminable”.

Tendremos que volver al tema de la nariz interminable y su relación constitutiva con la verdad y con la mentira; pero aquí, al inicio de la aventura, nos interesa porque parece haber sido hecha adrede para ser agarrada por los guardianes del orden. “Tomar por la nariz” [en italiano] comúnmente significa “mofarse, burlarse de”, pero la formulación original es más bien “llevar por la nariz”, que proviene de la costumbre de colocar un anillo a los bueyes para poder conducirlos a voluntad. Es decir, de lo que se trata es de la “conducta”, término técnico del léxico jurídico-político de Occidente, con el cual el derecho se propone precisamente, como incluso lo está haciendo en la actualidad, orientar el comportamiento de los seres humanos, asegurar, como se dice en la escuela, su buena conducta. Es, por tanto, un principio decididamente hostil para el muñeco anárquico, para quien nada es más repugnante que sentirse guiado y conducido, aunque sea por la vía recta. De manera más general, en el libro, la Ley –como se evidencia de inmediato en la inmotivada detención de Geppetto y, más aún,

en el absurdo código judicial de la ciudad de Caza-bobos, [8] que condena a prisión a quienes han sufrido un delito– es siempre principio de abuso y atropello.

Durante todo el episodio de la fuga de Pinocho y la detención del “pobre de Geppetto” por el carabinero, Pinocho siempre ha permanecido religiosamente en silencio. No es él quien hace arrestar a su presunto padre, son los “curiosos y mal entretenidos” que forman corrillo en torno al carabinero, al muñeco y a Geppetto, que querían darle un tirón de orejas y solo entonces se da cuenta de que se ha “olvidado de tallárselas”. Que el muñeco pueda ser tomado por la nariz, pero no por las orejas, dice mucho sobre su reticencia a cualquier persuasión lingüística; pero que el demiurgo se haya olvidado de hacerle las orejas nos recuerda que este no crea con el verbo como el Dios de la Biblia: es, más bien, un creador gnóstico, que esencialmente tiene que ver con Sigé, el silencio, “madre”, como dicen las fantasiosas fuentes valentinianas, “de todos aquellos que han emergido desde el Abismo”, un silencio muy especial, que “eso que no podía decir de lo indecible lo callaba; y lo que entendía, lo declaraba incomprensible”. Como ya debe ser evidente para el lector, no se trata aquí de dar una explicación esotérica, sino, en la imaginación de Collodi, de la incomprensión obstinada e inquebrantable que en cada ocasión Geppetto demuestra respecto a su “hijo”.



De regreso a casa a las corridas, como un “cabrito o un conejito perseguido por los cazadores”, Pinocho tiene que vérselas con su segundo encuentro importuno: el Grillo parlante. Y, para hacerle frente, recupera el habla, con ese “¿quién me llama?”, perfectamente incongruente respecto al cri-cri-cri del insecto, que es todo menos una llamada. Invitado perentoriamente a largarse, el grillo responde que no se marchará sin antes decirle “una gran verdad” sobre los muchachos que abandonan la casa de su padre y luego deben arrepentirse amargamente. Es, tal vez, la palabra “verdad” la que impulsa al muñeco a declarar por primera vez con franqueza, por así decirlo con la nariz acortada, su programa de vida: “No tengo ningunas ganas de estudiar y disfruto más corriendo tras las mariposas y trepándome a los árboles para agarrar pajaritos del nido”. Y es aquí donde el Grillo parlante se revela como un profeta, incluso si su vaticinio es de mal augurio: “si haces eso, cuando crezcas te convertirás en un grandísimo burro”. Entre los muchos, innumerables animales que aparecen en el libro (polluelos, mirlos blancos, halcones, palomas gigantes, delfines, caracoles, garduñas ladronas

de gallinas, papagayos, mastines que no saben nadar, cuatro conejos sepultureros “negros como la tinta”, una hermosa marmota, un atún filósofo, cuervos y búhos disfrazados de médicos, pájaros carpinteros, peces y ratones, así como, por supuesto, el Gato, el Zorro y el terrible Cazón) el burro ostenta un estatus privilegiado, porque, como en la novela de Apuleyo, es en su condición de asno como quedará completada la iniciación de Pinocho. Si la metamorfosis del ser humano en animal es consustancial al cuento de hadas, si no hay fábula sin el intercambio de partes entre la bestia y el humano, es el burro quien tiene que verificar aquí esta ley a la vez poética y cosmológica. Pinocho es desde el comienzo un asno y solo al volverse materialmente tal, viendo que sus orejas –¡las que no tenía!– crecen fuera de toda proporción, puede realizar su aventura hasta el final.

El primer –y único– crimen de Pinocho –el asesinato del Grillo parlante al lanzarle un martillo– es técnicamente un crimen preterintencional: “Tal vez ni siquiera pensó que acertaría el golpe; pero por desgracia se lo asestó de lleno en la cabeza, hasta el punto de que el pobre grillo apenas tuvo aliento para hacer cri-cri-cri, y luego se quedó allí tieso y aplastado contra la pared”. Una desgracia, en cierto sentido, que devuelve al grillo a su lado animal, por lo cual el breve diálogo entre las dos criaturas que por naturaleza no podían hablar se inserta entre dos cri-cri-cri. Si, en el cuento de hadas, también hay un intercambio de voz y lenguaje, si el humano embrujado enmudece, la naturaleza, hadada, toma la palabra en su lugar, pero no olvida su antigua voz animal.

En el encuentro con el Grillo parlante, asoma una circunstancia que parece obstinadamente escapar a la atención de los lectores, comenzando por el glosador paralelo. El grillo –en este verdadero “pedagogo”, como lo llama Manganelli– se dirige constantemente al muñeco como si fuera un muchacho, aceptando la pretensión paternalista de Geppetto: “¡Ay, de los muchachos que se rebelan contra sus progenitores!”. No es que no sepa, como dice inmediatamente antes de acabar aplastado contra la pared, que Pinocho es un muñeco: sin embargo, le parece natural que ese “cabeza de madera” deba ir a la escuela o, al menos, aprender un oficio. Este intercambio entre el muñeco y el humano, en verdad, había aparecido subrepticiamente en el inexplicable cambio de Geppetto respecto de su criatura. Como dice sin rodeos al maestro Cereza, al principio su plan era solo hacer “un hermoso títere, un títere maravilloso que pueda bailar, hacer esgrima y pegar saltos mortales: con este títere quiero dar la vuelta al mundo, para ganarme un pedazo de pan y un vaso de vino”. ¿Cómo explicar,

entonces, que, una vez hecho Pinocho, lo trate como a un muchacho, lo llame hijo y venda su chaqueta de fustán para comprarle el Abecedario y enviarlo a la escuela? No es suficiente: se sacrifica sin dudarlo por el instrumento que iba a utilizar para conseguirle un trozo de pan y le entrega las tres peras que iban a servirle de desayuno. Al igual que el Grillo parlante, no ha olvidado que se trata de un muñeco que esperaba fuera “de bien”; sin embargo, sigue tratándolo como si fuera un muchacho, exigiéndole a ese incongruente trozo de madera actitudes demasiado humanas.

Es necesario razonar acerca de este malentendido entre el muñeco y el humano, porque quizá se trata de una de las estructuras ocultas –aunque sin subterfugios– del libro. Es como si lo humano pudiera realmente aparecer solo en aquello que no es humano: en un muñeco de madera y no en un cristiano de carne y hueso. Por este motivo –porque lo de veras humano es solo lo inhumano– todos tratan a Pinocho como si ya fuera el muchacho que acabará siendo; pero por la misma razón, el muñeco se rebela con todas sus fuerzas contra esta suerte de mal augurio, contra esta metafísica fraudulenta. No quiere ser un muchacho, no quiere que de esa manera se reste importancia a su naturaleza lignaria y selvática. Se comprende entonces por qué cuando descubre la existencia del Gran Teatro de Títeres contrae “la fiebre de la curiosidad” y, habiendo perdido “todo recato”, vende el Abecedario por unas pocas monedas. Después de sus infernales peripecias en las hostiles moradas de los humanos, Pinocho finalmente se siente como en casa, puede verificar su anulada identidad.

El glosador paralelo señala que el grillo es el primer animal parlante que encontramos en el libro. Se sabe que esta, que los animales hablen, es la regla en los cuentos de hadas, el primer y conciso indicio de la magia que invade y recorre todos sus más secretos rincones, en palacios como en cuchitriles, en bosques como en estanques y ríos. También en este libro los animales hablan, pero no como en los cuentos de hadas de Charles Perrault que Collodi había traducido seis años antes de ponerse a escribir su obra maestra: hablan, más bien, con absoluta naturalidad, como en los mythoi de Esopo, que llamamos, de hecho, “fábulas” para distinguirlos de los cuentos de hadas y de los Märchen que contamos a los niños. De hecho, en la historia del muñeco reina la ausencia más absoluta de magia. Sin hechizos,

sin nogales hadados ni pequeños animales que realizan milagros inesperados para salvar a príncipes y princesas de los ogros y las hadas malvadas. Si Pinocho se convierte en burro, no es, como en los cuentos de hadas, por un encantamiento o hechizo, sino, como le había predicho el Grillo parlante, por una consecuencia lógica y fatal de su conducta de holgazán. Los animales que lo ayudan, la enorme paloma que lo lleva en vuelo a la playa desde la cual se embarcó Geppetto y el atún filósofo que de manera similar lo lleva a tierra después de escapar del vientre del Cazón, hacen uso únicamente de su poco mágica destreza natural. A decir verdad, hay un hada, pero parecería que su magia es singularmente limitada, no es capaz de realizar encantamientos reales, quizá porque desde su primera aparición muestra una singular inclinación y casi complicidad con la muerte (“yo también estoy muerta”).

Como había advertido el comienzo, la historia de Pinocho no es un cuento de hadas, no es una novela, no es una fábula: es una singular hibridación de estos tres géneros, una especie de quimera, con la cara de fábula, el cuerpo de una novela y una larga cola de cuento de hadas.

Podemos repasar rápidamente los capítulos que preceden al descubrimiento del Gran Teatro. El hambre lleva a Pinocho a acercarse al fogón con la olla hirviendo, para darse cuenta solo entonces de lo que el lector ya sabía, es decir, que se trata solo de un trampantojo que alguien –tal vez el mismo Geppetto, como sugiere el glosador– ha pintado en la pared (pero Collodi no lo dice en absoluto). La rareza de que un cuchitril tenga paredes pintadas va acompañada de la banalidad del tema, que contrasta con las pinturas que, en los cuentos de hadas traducidos por Collodi, representan “todo tipo de pájaros, peces, animales, con árboles y frutas y plantas de la tierra, las rocas, las rarezas y las conchas del mar, el Sol, la Luna, las estrellas y los retratos de los reyes y soberanos que reinaban en el mundo”. La casa de Geppetto puede ser tal vez “platónica”, como insinúa el comentador, pero sigue siendo “una pequeña habitación a pie de calle” y es allí donde el hambriento Pinocho hurga en cada rincón y gaveta para encontrar algo que comer “un poco de pan seco, un mendrugo, un hueso que le hubiera sobrado al perro, restos de polenta mohosa, una espina de pescado, un hueso de cereza, en fin, cualquier cosa para masticar”. El huevo de gallina que encuentra en la

basura, aunque en la tradición esotérica recogida por Bachofen es un símbolo de misterio –mundi simulacrum y arché geneseos, principio de generación– al igual que la olla hirviendo resulta ser un engaño: no bien Pinocho quiebra la cáscara, escapa “un pollito jovial y cumplido” que, antes de irse volando, le hace una vistosa reverencia y le agradece que le haya ahorrado la molestia de romper el cascarón. El segundo animal con quien se topa el muñeco es el opuesto al grillo pedagógico: incluso lo llama “señor Pinocho” (nuevamente el intercambio con el humano) y lo saluda ceremoniosamente: “¡Mil gracias, señor Pinocho, por haberme ahorrado la molestia de romper el cascarón! ¡Hasta la vista, que le vaya bien y muchos recuerdos de mi parte a todos en casa!”. Si el huevo es en verdad una alegoría de la generación y la regeneración, entonces Pinocho logra hacer como hierofante del polluelo lo que no puede y no quiere hacer para sí mismo: nacer y transformarse.

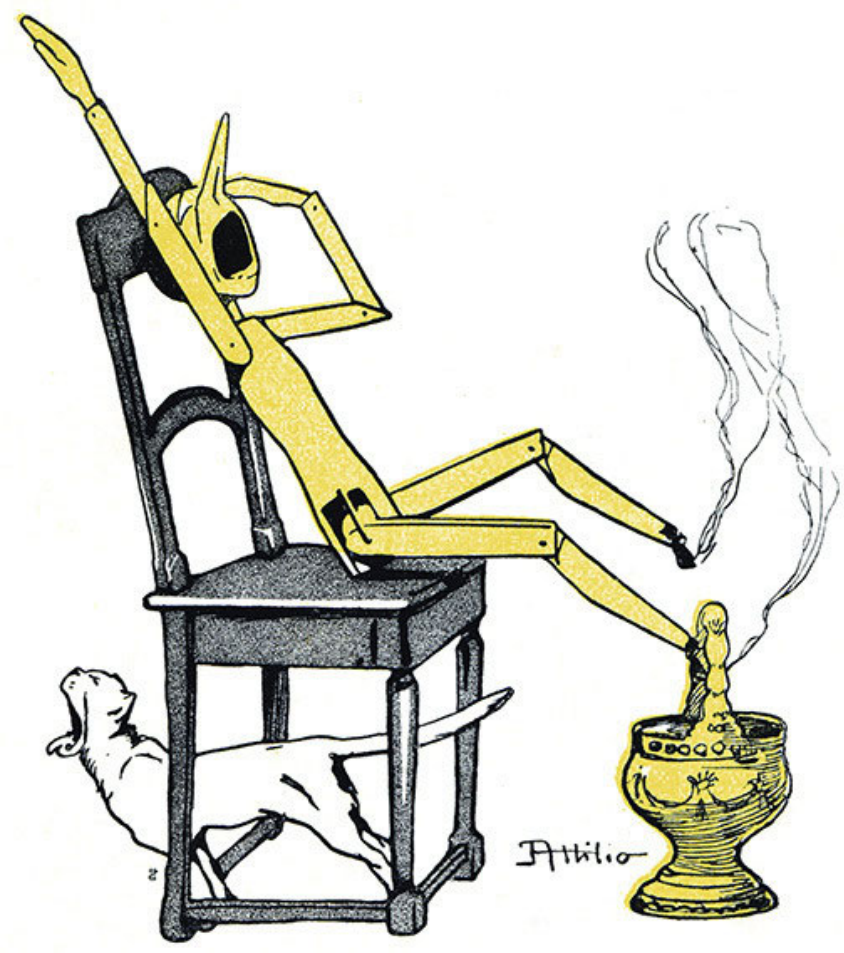
La posterior expedición a la aldea cercana, que en realidad es un “pueblo de muertos”, solo confirma la hostilidad de los humanos: cuando Pinocho pide un trozo de pan a un “viejito”, este le ordena desde el balcón que ponga su sombrero y empapa al muñeco de la cabeza a los pies con un baldazo de agua “como si fuera una maceta de geranios”. (Para los lectores interesados en filología, en el Giornale per i bambini y en la edición de Paggi –y en la que lee Manganelli– Pinocho, a petición del viejito, extiende un “sombrerito”, que aparece vaya a saber de dónde, ya que solo más tarde Geppetto le confeccionará uno con miga de pan; la edición de Bemporad corrige el descuido y explica que Pinocho “que aún no poseía un sombrero” simplemente se limita a acercarse debajo de la ventana para inesperadamente sentir que lo han empapado).

Cuando publica Las aventuras de Pinocho. Historia de un títere en volumen, Collodi ya no es joven, tiene cincuenta y siete años. Una caricatura de 1875 lo muestra prematuramente envejecido, casi calvo, con bigote, barba y patillas largas, anchas y completamente grises. Morirá siete años después de la publicación de la historia del muñeco de madera, cuando apenas comenzaba a saborear los frutos de su indiscutible fama. Es quizá por ello que la historia de Pinocho está plagada de “viejos”, “viejones” y “viejitos” y que aparecen, nadie sabe cómo, sin que el autor justifique de ninguna manera su presencia (la fórmula estereotipada es: “se asomó un viejito”, “preguntó a un viejón”, “dijo la vieja”). Desde este punto de vista, resulta instructivo hacer un balance de los datos de los personajes del libro. En sus primeras apariciones Maestro Cereza y Geppetto, aunque no son viejos sí que están entrados en años, como sugieren las pelucas que llevan, una canosa y una amarilla (color polenta). Pero cuando Pinocho finalmente encuentra en el vientre del Cazón a su padre, este ahora es “un viejecito todo blanco, como si estuviera hecho de nieve o de crema de leche batida”.

También está decrépito el Grillo parlante, quien, sin que se le pregunte, enseguida declara sus señas particulares: “Vivo en esta habitación desde hace más de cien años”. El hecho es que la senescencia y las canas son consustanciales al cuento de hadas, y Collodi en sus traducciones de Perrault y de Madame d’Aulnoy ya había encontrado un sinnúmero de ancianas (la bruja antigua y el hada sofisticada son, desde este punto de vista, indiscernibles), así como la “viejita decrépita y más fea que el diablo” que cumple un papel tan importante en La chatte blanche [La gata blanca], el estupendo cuento de Madame d’Aulnoy.

También hay muchos muchachos en la historia del muñeco, pero –con la única excepción de Lucignolo y el “muchachito que era del pueblo”, a quien Pinocho pide información sobre el Gran Teatro de Títeres– no se trata de individuos, sino siempre chusma y gentuza confundida, “apiñados unos

sobre otros, como sardinas en lata", como los "muchachitos" que llenan el vagón que los conducirá al País de los juguetes. La otra excepción es la "niña hermosa" de cabello turquesa, que resulta ser un hada, y las hadas, ya se sabe, no tienen edad: no acabamos de conocerla que de todos modos ya está muerta. A Pinocho, por su parte, los años no le cuentan, habla antes de nacer y solo necesita desentumecer las piernas para empezar a correr y escaparse. Pero si en cualquier caso quisiéramos documentar sus datos personales, a ojo de buen cubero no tiene más de tres años cuando deja de ser un muñeco y se convierte en un muchacho.



De regreso a casa "empapado como un pollito", un exhausto Pinocho se adormece, apoyando sus pies "calados y embarrados" sobre un brasero ardiente y, cuando la voz de Geppetto, liberado de la cárcel, lo despierta, no se da cuenta de que sus pies estaban completamente quemados y, saltando del taburete para ir a abrir la puerta, cae "de bruces y queda tirado en el

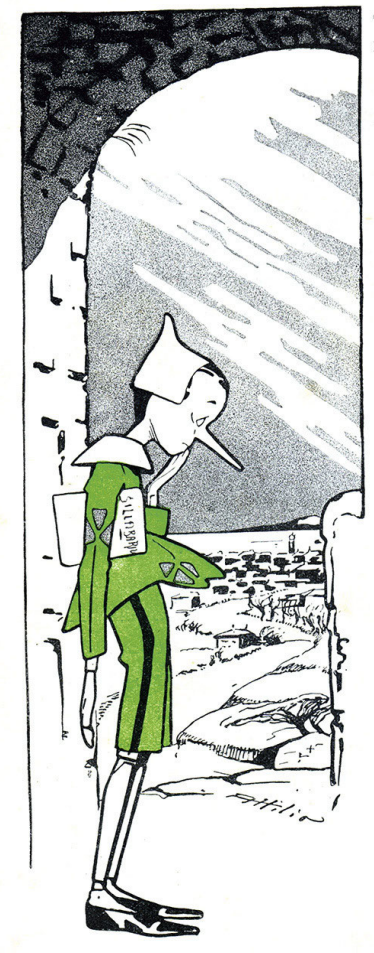
suelo cuan largo era". Manganelli comenta extensamente sobre esta aparición fatal del fuego en la vida del muñeco de madera, que con las plantas comparte "el miedo a un peligro a cada momento repentino y amenazante: el fuego". Hasta ese momento "solo se ha hablado del fuego que persigue a Pinocho: estufas, chimeneas, ollas para hervir", pero cuando, "calado y agotado", se duerme en su primer sueño terrenal, "el fuego insidioso 'poco a poco' lo hiere por primera vez".

¿Cómo es que el muñeco no se percata de que sus pies se prenden fuego y se "carbonizan" hasta convertirse en cenizas? Ciertamente el sueño, en la tradición griega, se asimilaba a los "pequeños misterios" mediante los cuales los futuros iniciados se purificaban antes de acercarse a los Grandes Misterios: pero no hay sueño tan profundo como para poder anestesiar un cuerpo en llamas.

El hecho es que, según una de esas circunstancias que obstinadamente tienden a escapar al lector, Pinocho, que, en el taller del maestro Cereza, es sensible tanto a los golpes del hacha como al pellizco de la garlopa, cuando Geppetto con sus arneses lo talla y le modela poco a poco "el mentón, luego el cuello, los hombros, la barriga, los brazos y las manos", no solo no se queja, sino que no deja de bromear y de reír. Sus extremidades de muñeco, como el glorioso cuerpo de los beatos, por alguna razón (sobre la cual, como siempre, Collodi guarda silencio) se han vuelto absolutamente impasibles.

Para recuperar sus pies, el muñeco cede a las pretensiones de su padre, quien sigue llamándolo niño, prometiéndole que será bueno ("todos los niños, cuando quieren conseguir algo, dicen lo mismo") y, aunque insinúa una diferencia, desmiente su naturaleza de muñeco: "¡Pero yo no soy como los otros niños! Soy mejor que todos". La confección de los nuevos pies "ágiles, delgados y nerviosos, como si los hubiese modelado un artista de genio" preludia la investidura de Pinocho, un momento importante en su itinerario iniciático, si se recuerda la importancia que los teólogos dieron a las tunicae pelliceae con que el Señor cubre a los protoplastos en el momento de expulsarlos del Jardín de las Delicias. Y es así, pobremente vestido y confundido, que Pinocho, "con su Abecedario nuevo bajo el brazo", tratando de darle sentido a su diligente desvivir, sale de la casa y toma el camino que debería llevarlo hacia la escuela.

Es en este momento que el encuentro con el Gran Teatro de Títeres marca para Pinocho la liberación del mundo de los humanos y, más allá de escrúpulos y vacilaciones, la posibilidad de redescubrir su verdadera identidad lignaria. En cuanto se lee el cartel que lo anuncia, Pinocho vende el Abecedario por poco dinero y entra sin dudarlo en la comedia que, como le informan, “comienza ahora”.



Para Pinocho, el evento decisivo en el Gran Teatro –tanto como para provocar “casi una revolución”– es la repentina anagnórisis de Arlequín y Polichinela, quienes lo reconocen como “hermano”, es decir, inexorablemente como títere. “¡Dioses del firmamento!” grita Arlequín, apoyado de inmediato por Polichinela. “¿Sueño o estoy despierto?” ¡Sin duda aquel de allí es Pinocho!” [...] “¡Es Pinocho! ¡Nuestro hermano

Pinocho!” gritan a coro todos los títeres “que salen brincando desde entre las bambalinas”.

La anagnórisis cómica e incondicional, para la cual Collodi no brinda ningún tipo de explicación, desmiente la pretensión de Geppetto de haber dado un nombre a su supuesto hijo. Los títeres conocen ese nombre desde siempre y nadie pudo habérselos enseñado, y mucho menos Geppetto. Pinocho no es un muchacho ni un hijo: es su “hermano de madera”, pertenece a su pueblo y como tal es recibido jubilosamente con “agarrones de cuello”, “pellizcos de amistad” y “abrazos de auténtica y sincera hermandad”. Al igual que Arlequín, al igual que Polichinela, Pinocho es eterno, como eterno es su pueblo: si en el taller del maestro Cereza habla y siente incluso antes de ser plasmado, es porque preexistía a su creación, que así resulta simulada y aparente.

También lo reconoce como un títere Tragafuego, el titiritero que de estas cosas necesariamente entiende: “Traedme ese títere [...] Me parece un títere hecho de madera muy seca y estoy seguro de que, si lo arrojas al fuego, dará una hermosa llama a todo el asado”.

¿Qué es un títere [burattino]? Frente a la quisquillosidad de los pedantes contemporáneos, conviene recordar que, en el tiempo en que Collodi escribía, títere [burattino] y marioneta [marionetta] eran perfectamente sinónimos: “Ese fantoche hecho de paño o de madera”, consigna el agudo Tommaseo en la voz “títere”, “con muchos de los cuales el titiritero representa comedias y farsas, haciéndolos moverse por hilos y hablando por ellos”.

La asimilación del humano a una marioneta es un tema platónico recurrente. “Imaginemos” –escribe el filósofo en las Leyes (644d7)– “que cada uno de los vivos es una marioneta maravillosa, ya sea que haya sido creada por los dioses como pasatiempo o con una razón seria. Eso no lo sabemos, pero sí sabemos que nuestras pasiones, como si hubiera cuerdas e hilos en nuestro interior, nos tiran y siendo unas opuestas a otras nos empujan a realizar acciones opuestas”. El término que hemos traducido como “marioneta maravillosa” es thauma (etimológicamente ligado a thaumazein,

“maravillarse”) y no es imposible que la designación de Pinocho como “marioneta maravillosa” contenga un eco del texto platónico (la traducción italiana que tengo ante mis ojos, como quizá la que Collodi pudo haber leído, traduce thauma con “artilugio maravilloso”). También valdrá la pena recordar la explicación que Platón añade a su “mito”: “la fábula que nos representa como marionetas tendrá su razón de ser y se hará más claro lo que significa que cada uno sea superior o inferior a sí mismo” (645b). Pinocho será entonces paradigma de la condición humana, porque –si bien no queda claro quién maneja los hilos que lo hacen moverse y si estos hilos realmente existen– está condenado, como demuestran elocuentemente sus aventuras, a ser siempre inferior o superior a sí mismo, para nunca alcanzar una identidad segura.

No obstante, otra fábula, que esta vez Collodi podría no haber conocido tan fácilmente, enseña con claridad que la marioneta puede ser superior al

humano. En su ensayo Über das Marionettentheater [Sobre el teatro de marionetas], Heinrich von Kleist comienza refiriendo la opinión de un bailarín, según el cual en su profesión había mucho que aprender de los movimientos de las marionetas. Para este no debía creerse, en efecto, que cada miembro debía ser gobernado en todo momento por el conductor. "Cada movimiento, dijo, tiene su propio centro de gravedad; bastaba con gobernar ese centro, dentro de la figura; los miembros, que no son más que péndulos, siguen por sí mismos el movimiento, sin ninguna asistencia, de forma mecánica". Y dado que es necesario que el marionetista de alguna manera baile para poder transponerse al centro de gravedad de la marioneta, entonces puede decirse que la línea que el centro de gravedad tiene que describir no es otra cosa que el "recorrido del alma del bailarín". Si un buen mecánico –añade el didáctico bailarín– hubiera podido construirle una marioneta según sus requerimientos, "habría ejecutado a través de ella un baile que ni él ni ninguno de los más consumados bailarines de su tiempo –sin exceptuar siquiera a Vestris– serían capaces de igualar". La ventaja de la marioneta es, de hecho, que nunca hace movimientos afectados, como ocurre a las personas de carne y hueso: en la medida en que han probado del árbol del conocimiento, han perdido su paradisíaca inocencia y, con ella, la gracia; para volver a encontrarla, tendrían que dar la vuelta al mundo para ver si hay alguna entrada trasera desde la cual reingresar al Edén. Solo donde no existe el conocimiento, como en la marioneta, no es posible equivocarse. Pero precisamente esto es imposible para un ser humano: "solo un dios podría, según él, competir en este campo con la materia: y precisamente en este punto se encuentran los dos extremos del anillo del mundo".

El narrador, que comienza a convencerse, a su vez relata haber visto algún tiempo antes a un joven de unos dieciséis años, que, al apoyar el pie sobre un taburete para secárselo, lo había hecho con tal gracia que, mirándose al espejo, esto le recordó el gesto de la estatua del niño que se quita una astilla del pie, que juntos habían visto en París. Pero cuando intentó verificar la similitud repitiendo voluntariamente su gesto, no solo ya no consiguió reproducirlo, sino que los movimientos que hacía fueron tan torpes que resultaba imposible contener la risa.

Ahora, mi excelente amigo –concluye el bailarín– tiene usted todo lo que se precisa para comprenderme. Vemos que a medida que la reflexión se vuelve más débil y oscura en el mundo orgánico, la gracia se presenta cada vez más radiante y soberana. Pero así como la intersección de dos líneas, vista desde un punto dado, después de haber cruzado el infinito, de repente se encuentra al otro lado de ese punto [...] igualmente la gracia, después de que el conocimiento, por así decirlo, ha cruzado el infinito; de tal suerte que, al mismo tiempo, se manifiesta más puro en esa estructura corpórea que carece de conocimiento o es infinito, es decir, en la marioneta o en Dios.

Y al narrador que pregunta un poco distraído: "¿Tendremos que volver a saborear el árbol del conocimiento para recobrar el estado de inocencia? Sin duda –respondió el bailarín– este es el último capítulo de la historia del mundo".

Es algo conocido que el paradigma kleistiano ha tenido suerte en el teatro moderno: Gordon Craig, Decroux, Artaud, cada uno a su manera, lo convierten en el arquetipo mismo del cuerpo escénico, la desorganización cruel y sin reservas del cuerpo humano para elevar el actor a supermarioneta. Ubú también es un pantin, un títere o una marioneta, y se sabe que su inventor, Alfred Jarry, terminó identificándose con su creación y, precisamente al contrario que Pinocho, siempre a riesgo de convertirse en un muchacho, de alguna manera se convirtió él mismo en un títere. Pero si intentamos aplicar el blasón de la marioneta de Kleist a Pinocho, no todo parece cuadrar. El títere, al menos según los bien intencionados, no es de ninguna manera superior al niño y ciertamente Pinocho no tiene la intención de llevar su conocimiento al infinito. Sin embargo, la proporción inversa entre gracia y conocimiento, que constituye el núcleo del axioma de Kleist, también define al títere collodiano, con su maravillosa agilidad y su pertinaz negativa a asistir a la escuela para aprender algo. Incluso si los pedagogos de todo tipo no dejan de reprocharle su inferioridad en comparación con los niños, en algún lugar está convencido de su propia graciosa superioridad. En el ensayo kleistiano, el bailarín, entre los ejemplos de la inferioridad del cuerpo humano, evoca en determinado momento un paradigma animal: un

oso, que sin pensarlo es capaz de parar todas las estocadas que un hábil esgrimista intenta asestarle. El títere parece estar más bien del lado del animal, en el cual “la reflexión se vuelve más débil y oscura”, pero la gracia más imperiosa, similar a esos peces que, en la riña con Pinocho, cuando los niños arrojan al mar los silabarios, las gramáticas y otros libros escolares, intentan comérselos, pero “después de morder algunas páginas o frontispicios”, los escupen de inmediato, “haciendo una mueca con la boca, que parecía significar: ‘No es bocado para nosotros: estamos acostumbrados a alimentarnos mucho mejor’”.

El viaje que emprende es, sin embargo, el opuesto al sugerido por Kleist: no el itinerario místico del conocimiento en el infinito, sino, adhiriéndose escrupulosamente a la estructura corporal de la marioneta, el intento de reingresar al paraíso por una puerta secundaria. Este paraíso –¿por qué no?– a buen precio, por así decir portátil, es, como se verá, el País de los juguetes, donde, como en el Edén, “cada semana consta de seis jueves y un domingo”. [9] Si no se trata del “último capítulo de la historia del mundo”, cuando menos el tiempo allí ha quedado perfectamente abolido.

El Gran Teatro de Títeres es para Pinocho lo que el Gran Teatro de Oklahoma es para Karl Rossmann en América de Franz Kafka, novela que, a su manera, también es una especie de cuento de hadas como el libro de Pinocho, que el autor pudo haber leído en una de las primeras traducciones checas del libro de comienzos del siglo XX (o, quizá, en alemán). Al igual que Pinocho, irresistiblemente atraído por el cartel, también Rossmann siente atracción por el manifiesto del Gran Teatro, con su promesa de que allí finalmente podrá encontrar su sitio. Y así como Arlequín y Polichinela reconocen a Pinocho, Rossmann es reconocido por su amigo que le da la mano y le anuncia: “¡Qué cosa tan bonita, volveremos a estar juntos!”.

Collodi nombra a Arlequín y a Polichinela entre las marionetas y, de este modo, inscribe a Pinocho en una antigua tradición italiana, injustamente considerada menor. La comedia, que, como lo informa el niño, “comienza ahora”, es la Comedia del arte. Ciertamente Pinocho tiene en común con las máscaras la inhumanidad de la marioneta y no sorprende que de inmediato se lo reconozca como hermano. También son compartidas la agilidad y la

“disciplinada torpeza” [10] de los cuerpos, en los cuales, como se cuenta acerca de Scaramouche, los pies, las manos y la espalda eran más expresivos que el rostro de cualquier actor. Pero la hermandad acaba aquí. Arlequín, Polichinela, Brighella y Pantaleón no son, como ya ha sido dicho, personajes reales, sino tipos o colecciones de personajes y acaso es por este motivo que llevan una máscara. En el retrato del inigualable Arlequín representado por el actor Tristano Martinelli que se exhibe en el Museo del Hermitage, este sostiene en las manos una máscara, casi en un diálogo incesante con esta parte constitutiva de su identidad. Pinocho no tiene máscara, ni podría tenerla, y no solo por el enorme largo de su nariz. A pesar de que, después del increíble éxito del libro, innumerables imitaciones y pinochadas intentan reducirlo a un solo tipo, el maravilloso títere sigue siendo hasta el final algo especial: un híbrido incalificable entre el tipo de la Comedia del arte y el personaje de una novela. Las máscaras de la Comedia del arte ya han resuelto el misterio de la vida de una vez por todas y no necesitan ninguna iniciación; Pinocho, que sin embargo ha roto toda relación con lo sagrado y picarescamente desvive su vida, todavía intenta desenredar el hilo, todavía está en busca de transformaciones.

Con Tragafuego, Manganelli tiene una relación tan especial que le dedicó una de sus memorables entrevistas imposibles. En esa entrevista, el terrible titiritero, que con su “barbota negra como un borrón de tinta y tan larga que desde la barbilla le llegaba hasta el suelo” daba miedo de tan solo mirarlo, se lo define como un “ogro fallido”. Collodi no define qué es un ogro: solo dice que se dirige a Pinocho “con una voz de ogro severamente acatarrado”. Pero si se considera que “su boca era ancha como un horno”, que “sus ojos parecían dos faroles encendidos de cristal rojo” y que sostiene en su mano “un gran látigo, hecho de serpientes y colas de zorro retorcidas”, el perfil de ogro es perfectamente verosímil. Queda explicar ese “fallido”, tan importante para el comentador y, de hecho, en perfecta sintonía con el carácter fundamental del libro, que, como hemos visto, no es realmente un cuento de hadas, sino, en el mismo sentido, un “cuento de hadas fallido”. Así nos enteramos de que Tragafuego, a pesar de su espantosa barba, “no era un mal hombre” y cuando le llevan al títere que quería arrojar al fuego para asar su cordero en su punto justo, se apiada y, de la emoción, suelta “un

sonorísimo estornudo". "Era una forma como cualquier otra" –advierte Collodi– "de expresar a los demás la sensibilidad de su corazón". Un ogro de buen corazón es sin duda un ogro fallido, y este fallo se convierte en ruina cuando, al enterarse de la pobreza de Geppetto, entrega a Pinocho las fatídicas cinco monedas de oro.

Conocí a dos hombres en un pueblo siciliano a quienes todos llamaban el gato y el zorro. Si cada detalle de la historia de Pinocho, desde la Posada del Camarón Rojo [11] hasta el País de los juguetes, se ha convertido en leyenda, esto es especialmente cierto en el caso de los dos malandrines que el muñeco tiene la desgracia de encontrarse en el camino que toma "para regresar a casa": "Un zorro cojo de un pie y un gato ciego de los dos ojos". El hecho de que sus dolencias sean simuladas, como enseguida nos enteramos (pero el muñeco distraído no se da cuenta de ello, ni siquiera cuando el Gato devora de un mordisco al "desdichado Mirlo Blanco", que advierte a Pinocho que

no se fíe de ellos) y que mencionen un “Campo de milagros” como algo familiar, inscribe a los dos truhanes en el linaje de la novela de Victor Hugo, que Collodi no pudo no haber leído. Todos recuerdan, en Notre-Dame de Paris, la “Corte de los Milagros” en la cual se reúnen los sinvergüenzas que fingen estar lisiados para mendigar: pero el milagro aquí no concierne tanto a la cojera del Zorro y a la ceguera del Gato, sino a los “cinco cequíes” que, enterrados en el suelo y regados con un poco de agua y sal, se convertirán “de la noche a la mañana” en dos mil monedas de oro. La confabulación de los dos granujas no es una invención de Collodi: una fábula de La Fontaine los describe como dos tartufos hipócritas de “garras peludas” [deux vrais Tartufs, deux archipatelins, deux francs Patte-pelus] que se hacen pasar por peregrinos y se resarcen de los gastos de viaje a través del robo de aves y de queso. Pero mientras que en la fábula francesa, el zorro, que conoce cien trucos, debe ceder al gato que tiene solo un recurso, en el libro de Collodi ambos permanecen hasta el final, incluso en la desgracia y “en la más escuálida miseria”, solidarios e inseparables, unidos por una complicidad que roza la devoción.

El glosador paralelo atribuye una vocación teológica y religiosa al Gato y al Zorro. La siembra de los cequíes que proponen “parece tener un carácter arcádico y místico”, como si los cequíes fueran semillas, “las verdaderas semillas fecundas de la tierra” y Pinocho por esto se volviera culpable de “usura vegetal”, de un “horrendo saqueo” de la madre tierra de la cual procede en cuanto trozo de madera: “no sin justicia será castigado, ya que tal impiedad no puede ser ignorada”. Lo cierto es que al pícaro [12] Pinocho le gusta instintivamente el fraude, “la generosidad de los ladrones, el desinterés de los granujas, la devoción de los falsarios, la solicitud de los salteadores de camino” y que cinco monedas por dos mil piezas de oro decididamente le parecen un precio bastante bueno. Y, como pícaro que es, no puede renunciar a aprovechar la oportunidad de fingirse “un gran señor” y exhibir incautamente sus “cinco bellísimas monedas de oro” a los dos malandrines milagrosos.

La Posada del Camarón Rojo, a la que los tres improvisados e inhumanos –dos bestias y un títere– llegan por la noche muertos del cansancio, es un lugar tópico del cuento de hadas. El posadero cómplice –que guiña un ojo al Zorro y al Gato (también ellos personajes con una genealogía fabulosa) "como si dijera: 'Sí, por supuesto, a buen entendedor, pocas palabras'"– pertenece a la misma estirpe del tabernero que, en la fábula de Giambattista Basile, retomada por los hermanos Grimm, roba astutamente a Antonio de Marigliano el asno cagamonedas y la servilleta que se abría y se cerraba cuando se le ordenaba. [13] En cualquier caso, es el posadero quien, al despertar a Pinocho dos horas después de que las dos bestias han partido, después de una noche en que sueña con el campo de los milagros lleno de arbustos cargados de cequíes, lo entrega al encuentro nocturno con los asesinos.

Y es mientras anda a tientas en la oscuridad que tiene lugar el segundo encuentro con el Grillo parlante, que evidentemente no estaba muerto, a

menos que no se tome en serio su caracterización “con una vocecita tenue tenue, que parecía provenir del mundo del más allá”, como “sombra”. Al igual que Manganelli, quien llega a la plausible conclusión de que “Pinocho se acerca al País de los muertos”. La sombra del inframundo del grillo entonces solo sería el primer anuncio de un Averno en el cual el títere, que había comenzado su aventura en una “horrible noche infernal”, no hará más que sumirse en él de forma cada vez más irresistible.

El intercambio de opiniones entre la sombra del grillo y el muñeco envuelto en la tiniebla se centra en la contraposición entre regresar y avanzar. “Hazme caso” –previene la sombra–, “regresa”; “Yo, en cambio, quiero seguir adelante”, responde Pinocho en cuatro ocasiones a los argumentos de la sombra, provocando la segunda aciaga profecía del grillo, después de aquella sobre la metamorfosis en asno del muñeco: “Que el cielo te salve del relente y de los asesinos”.

“Regresar o seguir adelante”: el gesto más típico del títere se puede resumir en esta drástica alternativa. “Regresar” significa los padres, las hadas, los grillos parlantes y los maestros (“Si se lo permitieran” –reflexiona Pinocho para sí mismo, redactando su único manifiesto auténtico– “a todos se les metería en la cabeza la idea de que son nuestros papás y nuestros maestros: todos, incluso a los grillos parlantes”). “Seguir adelante” define en cambio la vocación de un ser –el muñeco– que porfiadamente debe ser su modo de ser. Las dos direcciones, la inauténtica y la auténtica, entrarán en conflicto durante casi todo el libro, hasta que a partir de cierto momento coinciden, no tanto porque Pinocho haya cedido a la presión de los padres y de los grillos parlantes, sino porque, al dejar atrás la tierra y arrojándose al mar para nadar “a la ventura”, se ha liberado para siempre de la posibilidad de distinguir entre regresar y seguir adelante, entre lo auténtico y lo inauténtico.

Otro de los inexplicables cambios de rumbo del libro consiste en que el Gato y el Zorro, en lugar de ceñirse a su estafa original –que, además, implementarán metódicamente algún tiempo después– decidan transformarse de truhanes en asesinos. Es probable que se vean obligados a hacerlo por la jeremiada del Grillo parlante, cuya profecía de otro modo resultaría en vano. De cualquier manera, el encuentro con las dos “espantosas figuras negras cubiertas por sendos sacos de carbón”, la refriega que se produce alrededor de las monedas que Pinocho ha escondido en su boca, la mordida que

limpiamente arranca la mano del “asesino más pequeño de estatura”, que resulta ser, en lugar de una mano, una zarpa de gato, y finalmente la huida y la persecución a través de campos y viñedos, son solo el preludio de otro encuentro ineludible: el encuentro con la muerte y, en primer lugar, con su casa.

Justo cuando el muñeco perseguido por los asesinos está a punto de desanimarse y darse por vencido, ve que “entre el verde oscuro de los árboles, una casita cándida como la nieve” blanquea en la distancia y en una carrera desesperada consigue llegar a ella. Después de afanosamente llamar con violencia y de dar desconsoladamente “patadas y cabezazos a la puerta”, el muñeco ve asomarse tras la ventana a “una hermosa niña, con el cabello turquesa y un rostro tan blanco como una imagen de cera, con los ojos cerrados y las manos cruzadas sobre el pecho, quien, sin mover los labios en

absoluto, dice, con una vocecita que parecía provenir de otro mundo: ‘En esta casa no hay nadie. Están todos muertos’”.

Si se recuerda que también la vocecita del Grillo parlante “parecía provenir del mundo del más allá”, el insecto pedagogo podría ser entonces una encarnación del Hada niña, o al menos un heraldo de ese mundo de los muertos, cuya última morada es la casita blanca, silenciosa, de la cual solo sabemos que tiene una puerta que no se abre y una ventana abierta de par en par, que de pronto se cierra “sin hacer ruido”. Cuando Pinocho pide entre sollozos “¡Ábreme al menos tú!”, la hermosa niña responde: “Yo también estoy muerta” y, si se encuentra en la ventana, añade de manera poco confiable, es porque está esperando el ataúd que venga a llevársela.

En cuanto a la niña de cabello turquesa, el glosador paralelo observa acertadamente que “se tiene la impresión [...] de que la condición de muerta

es natural y permanente” y más aún que ella es “la muerta señora de los muertos, la reina lunar de las tinieblas”. A decir verdad, en un libro donde no hay reyes, tampoco puede haber reinas. Pero la niña ni siquiera es una bruja, una bruja que “se ha embrujado a sí misma”, como sugiere Manganelli inmediatamente después. En este no cuento de hadas que son Las aventuras de Pinocho, los personajes propios de ese género están de algún modo disminuidos y desprovistos de magia: si Tragafuego es un ogro fallido, la niña también será un hada fallida, tal vez porque, al morir o fingir que está muerta, ha perdido sus poderes. El único rasgo mágico que parece haber conservado, el cabello turquesa, también pierde parte de su fuerza, si se recuerda que se trata del mismo color que adquiere la nariz del Maestro Cereza en el colmo del miedo. En cuanto al vocablo “turquesa”, que indica un azul profundo, era en esos años el equivalente del azul francés, y es con este adjetivo que Collodi había traducido en 1875 para la editorial Paggi el título del cuento de Madame d’Aulnoy “L’Oiseau bleu”: “El pájaro turquesa”. El Hada niña tiene el cabello azul, diríamos hoy, y no turquesa.

Y su ineptitud como hada, incluso su falta de caridad, se confirma con su crudo fin de non recevoir para la última súplica de Pinocho antes de que los dos asesinos lo tomen por el cuello: “Ábreme por compasión. Ten piedad...”. A menos que se piense que no está de veras muerta, o que está tan seriamente comprometida en representar el papel de extinta y simular, como hará a continuación, incluso su entierro (cuya lógica suposición se debe al ataúd que la espera), que no puede tener ojos ni oídos para el pobre títere.

Así ocurre la primera muerte de Pinocho, colgado por los dos asesinos en “una gran planta llamada el Roble Grande”: “cerró los ojos, abrió la boca, estiró las piernas y, tras una fuerte sacudida, allí se quedó como agarrotado”. En el Giornale per i Bambini (nº 17, fechado el 27 de octubre de 1881), ese fue también el final de la historia, antes de que las insistentes peticiones de los jóvenes lectores llevaran al editor a pedir a Collodi que la continuara. El “Roble Grande” ha sido identificado con un ejemplar de esa especie encontrado en Gragnano, en la comuna de Capannori, un árbol secular también conocido como el Roble de las brujas, quienes, según las tradiciones populares, preferían celebrar aquelarres bajo su follaje. Una prueba más de la capacidad del libro para crear leyendas, clichés e incluso topónimos, así como la poesía de Leopardi generó una “colina del Infinito” en Recanati.

Mientras Pinocho pende prosaicamente colgado del Roble grande, la niña que fingía estar muerta se asoma de nuevo por la ventana y al ver a ese infeliz que “bailaba el baile de San Vito movido por las ráfagas del viento del norte”, realiza su primer hechizo, que, bien pensado, en realidad no es tal, porque todo el mundo es bueno aplaudiendo tres veces para llamar a un pájaro entrenado. En cualquier caso, es gracias a este pájaro, “un gran halcón”, que nos enteramos de la verdadera identidad de la niña: “¿Qué ordenáis, mi graciosa hada?”.

¿Qué es un hada? En 1691, el reverendo Robert Kirk, un presbítero de la ciudad escocesa de Aberfoyle, que siete años antes había publicado una traducción del Salterio en gaélico, completó el manuscrito de su breve tratado acerca de una secret commonwealth [comunidad secreta], cuyo acápite reza “un tema que no había sido expuesto hasta ahora por ninguno de nuestros escritores, y, sin embargo, [el autor] se ha atrevido en un ensayo a reprimir el insolente y creciente ateísmo de nuestro tiempo y a satisfacer el deseo de algunos amigos selectos”. El título completo y el subtítulo del tratado dejan claro, siempre que se admita que el asunto en cuestión permita algo que se parezca a la claridad, en qué consistía esa comunidad secreta: The Secret Commonwealth of Elfs, Fauns and Fairies [La comunidad secreta de elfos, faunos y hadas]. “Un ensayo sobre la naturaleza y actos del pueblo subterráneo y (en su mayor parte) invisible, al que antaño y entre los escoceses de las Tierras bajas se aludiera con los nombres de ELFOS, FAUNOS y HADAS o similares, como son descritos por quienes poseen la

SEGUNDA VISIÓN; y ahora, para suscitar nuevas investigaciones, recogidas y cotejadas por un investigador circunspecto, que reside entre los irlandeses-escoceses en Escocia". El propio autor de la introducción del libro ha sugerido que es "una especie de metafísica del mundo de las hadas"; pero la "circunspección" del autor lo acerca a un tratado de etnografía, que describe los hábitos y costumbres de un pueblo que –como nos informa el título del primer capítulo, "Of the subterranean inhabitants" [Sobre los habitantes subterráneos]–, vive bajo tierra. Los informantes del etnógrafo son personas dotadas de una segunda visión, que gracias a su videncia se relacionan constante y aterradoramente con el pueblo subterráneo. Y gracias a ellos sabemos que

A estos seres feéricos [fairies] se les llama Sleag Maith, o "la buena gente", expresión aparentemente empleada para prevenirse de la fuerza de sus malas intenciones (porque los irlandeses acostumbran bendecir todo aquello de lo que temen algún daño), y se dice de ellos que poseen una naturaleza intermedia entre lo humano y lo angélico, como antaño se creía de los démones. Tienen un temperamento inteligente y solícito, cuerpos ligeros y cambiantes (como los llamados astrales), similar a una nube condensada, que se aprecia mejor en el crepúsculo. Sus cuerpos son de tanta ductilidad a causa de la sutileza de los espíritus que los animan que estos pueden hacerlos aparecer y desaparecer a voluntad. Algunos tienen cuerpos o vehículos tan porosos, sutiles y puros, que consiguen nutrirse simplemente sorbiendo un licor fino y espirituoso que azuza como si se tratase de aire puro o aceite.

Nos enteramos de que viven "en casas que son amplias y hermosas y –salvo en alguna ocasión especial– son invisibles a la mirada de los profanos [...] para iluminarse emplean lámparas y fuegos perpetuos, que a menudo se ven brillar sin necesidad de combustible"; en cuanto a la vestimenta y la lengua, asumen, como ciertos pueblos prolongadamente en el exilio, las "de las gentes y las regiones en las que viven: por eso en las Tierras altas de Escocia se los ve llevar tartanes y otros trajes coloridos [...] Suelen hablar poco y lo hacen por medio de silbidos, claros y no estridentes. No obstante, [...] si son

conjurados en cualquier país, responden en la lengua local". Kirk parece abrigar una especial simpatía por los brownies, una especie de gnomos o duendes hogareños, a quienes a veces se escucha que "hornean pan o golpean con un martillo y realizan otros trabajos parecidos [...] y, antes de que el Evangelio desterrara el paganismo, y aún hoy en muchas regiones bárbaras, entran a las casas cuando todos se hallan descansando, ponen orden en la cocina y lavan toda la vajilla".

Una característica importante de la gente subterránea es su absoluta ausencia de religión, más aún su ateísmo: "tienen gobernantes y leyes aristocráticas, pero ninguna religión identificable, ni amor o devoción hacia Dios, el bendito creador de todo; desaparecen en cuanto escuchan que se invoca su nombre o el de Jesús [...] y tras escuchar el sagrado nombre ya no son capaces de hacer nada". Son, coherentemente, poco lectores: "no conservan nada de la Biblia", sino solo "pasajes escogidos que usan como conjuros y contraconjuros"; y, respecto de los "muchos libros de amables fábulas", que según algunos poseen, parecen ser capaces de leerlos solo si "los invade un espíritu más ligero y festivo que el de sus huéspedes". No padecen de enfermedades, pero "en un determinado momento, que siempre ocurre a la misma edad, languidecen y menguan de tamaño". De cualquier modo, viven mucho más que los humanos, "sin embargo, al cabo mueren o al menos abandonan, desvaneciéndose, aquel estado". Uno de sus principios más fuertes establece, en efecto, "que nada perece, sino que (como hacen el Sol y el año) todo se mueve en un círculo, menor o mayor, renovándose y rejuveneciendo en cada una de sus revoluciones". Por ello, como no deja de destacar Kirk, "sus cuerpos de aire coagulado son llevados hacia lo alto y en otras ocasiones se arrastran a ras del suelo adoptando diferentes formas y entran por cualquier grieta o hendidura de la tierra a través de las cuales se cuela el aire". Cada cuatro meses mudan de morada y luego los videntes aterrados pueden ver que "sus cuerpos camaleónicos se desplazan por el aire [...] cargando pertenencias y equipajes".

Es debido a este "estado pendular" (pendulous state, como el de los miembros de la marioneta según Kleist) que las hadas viven en un estado de permanente tristeza, "tan incierta en cuanto a lo que pueda ser de ellas tras la última revolución". Criaturas mutables e inconsistentes, como los títeres según Platón y Collodi, las fairies, no obstante, son los últimos testigos de una civilización remota que vivió en la antigüedad, como nosotros en la

actualidad, no debajo, sino sobre la tierra: “las marcas de sus surcos [...] son todavía visibles en las laderas de las colinas más elevadas”.

Andrew Lang, el folclorista a cuyo cuidado estuvo la edición de 1893 de La comunidad secreta, dedicada a Robert Louis Stevenson, señala en un momento que la Fairyland de Kirk “es con toda evidencia un recuerdo del Hades precristiano”. Kirk nos informa, de hecho, que los irlandeses creen que “las almas de sus antepasados viven allí [en los cerros de las hadas] y por ello (dicen) consagran un túmulo o un montículo junto a cada iglesia, destinado a acoger las almas hasta que sus cuerpos resuciten y este montículo se vuelve como una colina de hadas”. La comunidad secreta, según Lang, sería pues “un persistente recuerdo de las criaturas ctónicas, ‘los Ancestros’”. Y es quizá debido a esta proximidad al ámbito de los muertos que a las hadas y a otras fairies –por lo que escribe Kirk– les fascina asistir a los funerales, comer en los banquetes funerarios y mezclarse con quienes llevan el ataúd del difunto hacia la tumba.

El país donde Pinocho se encuentra con el Hada de cabello turquesa sería pues una especie de infierno pagano, donde sobreviven las sombras de los muertos, entre los cuales se deben incluir tanto el Hada niña como el Grillo parlante. La ingeniosa hipótesis tal vez merezca una pequeña corrección: no se trata de un Hades precristiano ni de un infierno cristiano, la casa blanca como la nieve donde solo hay muertos, es sí una especie de Hades o Érebo, pero se trata del Érebo del país de las hadas, donde no viven los seres humanos, sino elfos, gnomos y hadas después de esa última caída y esa revolución extrema de su “estado pendular”. La historia de Pinocho transcurre entonces de principio a fin ‘en el infierno’, como se anunció en la fatídica “horrible noche”, pero en determinado momento termina en el infierno del país de las hadas, una especie de infierno en el infierno, que no se parece a ningún Averno teológico conocible.

No debería sorprendernos por tanto que en el libro de Collodi nunca aparezca la palabra Dios, que sea uno de esos libros excepcionales que nunca terminan en una Genizah , la sala sombría y hosca de una sinagoga

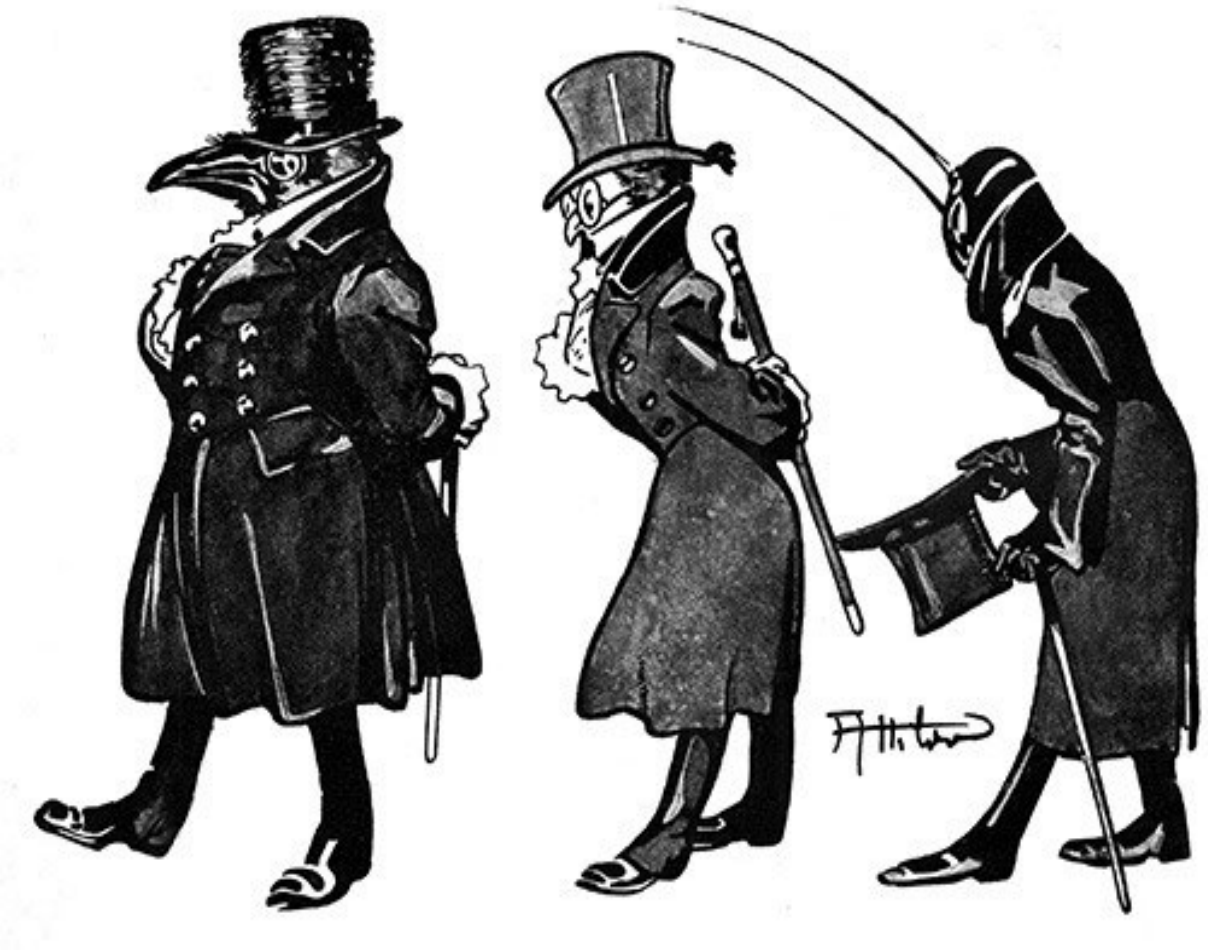
donde se conservan los libros escritos en hebreo, una vez ajados y desgastados por el uso, porque podrían contener el nombre de Dios. Esta insólita circunstancia bastaría para privar de todo fundamento a las numerosas lecturas cristológicas de Pinocho, que arriesgaron improvisados cardenales y diáconos. La mención de la palabra "rey" al comienzo de la fábula remitiría intencionalmente a la calificación de rey de los judíos que Pilato mandó inscribir en la cruz; el nombre Geppetto sería un evidente diminutivo del nombre del padre putativo de Jesús; la intervención de Pinocho para salvar a Arlequín de las llamas a las cuales Tragafuego lo destinaba, un claro recordatorio de la intercesión de Abraham a favor de Sodoma; las tercas respuestas del muñeco al consejo del Grillo parlante, una alusión al empecinamiento con que Pedro niega a Jesús; el desesperado apóstrofe de Pinocho colgado –"¡Oh, papá!, ¡Si estuvieras aquí!"– renueva el grito de Jesús en la cruz: "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?".

La lista, tan interminable como filológicamente incauta, aquí puede quedar en suspenso. Algo de la escritura sagrada, por ejemplo, la permanencia de Jonás en el vientre de la ballena, puede haber pasado a la imaginación de Collodi, pero esto no tiene nada que ver con la más blasfema e insulsa de las disciplinas teológicas: la cristología, especialmente si se formula a modo de una pinochología.

Collodi no era afín la a teología: en una ocasión definió el relato del Génesis del pecado original como "esa famosa bromita en un solo acto: la esposa, el esposo y... ¡la serpiente!". Pero ni siquiera pensaba que la verdad debiera buscarse en la historia: "¿qué es al final de cuentas –escribe en una de sus Note gaie– "esta retahíla de mentiras llamada, por ocurrencia, 'Historia'? La historia, si me preguntan a mí, es una mitología aburrida. ¡No se encuentra nada verdaderamente verdadero salvo los datos, y eso cuando son verdaderos!". En cambio, parece apreciar particularmente la verdad y no es de extrañar que la coloque junto a la poesía: "Entre todos los posibles estimulantes" –recita en un artículo sobre la "Nación"– "nosotros no conocemos ninguno tan potente y enérgico como la verdad, máxime, pues, cuando es una amarga verdad. Ataca los nervios, irrita, indispone, te marea, te persigue en tus sueños [...] para que la verdad lleve este nombre

merecidamente, tiene que ser dura (como dicen los poetas)”. “Verdaderamente verdadera” es la verdad imaginada por los poetas, como la que Collodi escenifica en las aventuras del títere, que estimulan y marean a los lectores, pero que al final contienen algo ‘duro’ y ‘amargo’.

Liberado por el halcón, que deshace con su pico el nudo corredizo del cual colgaba el títere, más muerto que vivo, es luego conducido a la infernal casa del Hada por el perro caniche Medoro, cochero de un carruaje “del color del aire, todo relleno de plumas de canario y forrado de crema de leche batida y natillas con bizcochos de soletilla [...] tirados por cien parejas de ratones blancos”. El pequeño carruaje, que, de no ser por el tapizado de repostería, parece haber salido de un cuento de hadas perraultiano, parecería por una vez un hechizo del Hada: pero, como ella misma precisa, es simplemente “el carruaje más bonito de mi caballeriza”, quizá creado por otro mago o comprado a un hábil carrocero.



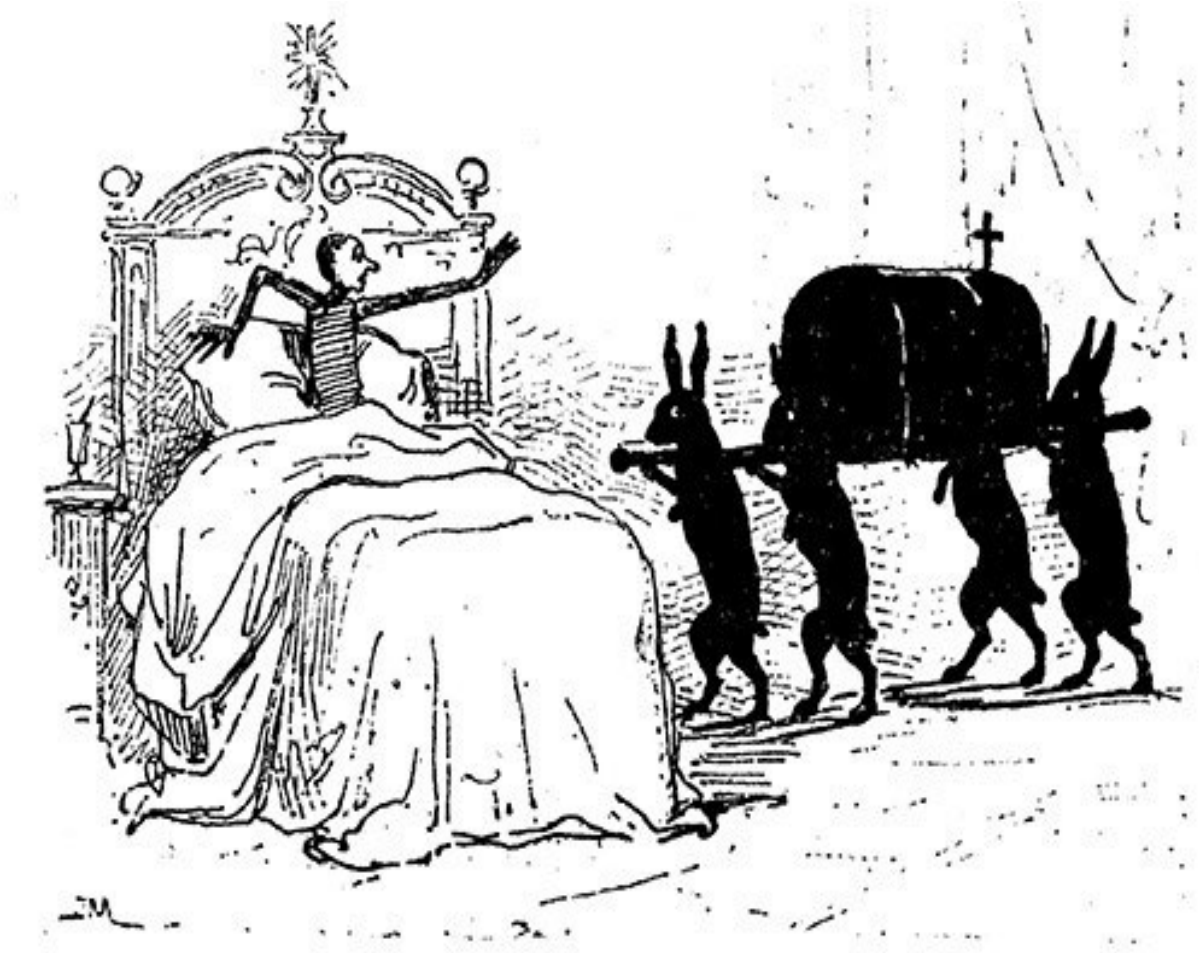
Aquí comienza la estancia de la marioneta en el Hades de cuento fantástico, que curiosamente se presenta en los términos médicos (¡no mágicos!) de una terapia y una curación. Los tres médicos que lo visitan –el Cuervo, el Búho y el Grillo parlante, también este inesperadamente en calidad de diagnosticador– confirman lo que ya sabíamos, a saber, que un muñeco no puede estar ni muerto ni vivo: “A mi parecer” –sentencia el Cuervo– “el títere está bien muerto; pero si por desgracia no estuviese muerto, ¡entonces resultaría un indicio seguro de que sigue vivo!”. Una opinión que el pájaro de Minerva contradice rápidamente: “Para mí, por el contrario, el títere sigue vivo; pero si, por desgracia no estuviese vivo, entonces sería señal de que en verdad está muerto”. El diagnóstico pronunciado por el tercer médico, al que inexplicablemente el Hada trata de usted (“¿Y usted no dice nada?”), es cuando menos resentido, si no francamente hostil: “Ese muñeco de allí es un bribón matriculado”.

Por una vez, el Grillo parlante, tal vez porque ha abandonado su naturaleza profética para fingir ser médico, se ha equivocado. El Hada toca a Pinocho en la frente y se da cuenta de que “estaba aquejado por una fiebre que para qué contar”. Renunciando una vez más a cualquier pretensión de magia, como buen médico le administra a su paciente de madera un polvo blanco disuelto en medio vaso de agua, que Pinocho, quien ha recuperado su naturaleza impertinente y picaresca, se niega obstinadamente a beber. El Hada, ya completamente reducida a farmacéutica, advierte a Pinocho que “en pocas horas la fiebre [te] llevará al otro mundo” y le pregunta pérfidamente si no teme a la muerte. Ante la arrogante negativa del títere (“¡ningún miedo!”), “la puerta del dormitorio se abrió de par en par y entraron cuatro conejos negros como la tinta, que llevaban un pequeño ataúd sobre sus hombros”. Manganelli observa oportunamente que “la palabra ‘ataúd’ ya había aparecido, y no mucho antes”, cuando la niña le había dicho al fugitivo Pinocho que esperara el ataúd que iba a transportarla. Ciertamente no es sorprendente que en ese Hades de cuento de hadas haya “un gran tráfico de ataúdes para niños”. Los conejos negros como la tinta, “diligentes y silenciosos sepultureros” de esa fúnebre morada, pertenecen a la misma familia de las fairies, a quienes, en el tratado de Kirk, les gusta llevar los ataúdes de los difuntos. Y Pinocho, que bebe la medicina de un trago, a modo de refutación del Hada que había hablado de “pocas horas”, se cura de forma instantánea. Así se revela como miembro de la misma tribu de los elfos, quienes, como atestigua el reverendo Kirk, “no padecen de enfermedades”, si bien en ocasiones pueden perecer de repente “cabe saber que los títeres de madera tienen el privilegio de no enfermarse muy seguido y de curarse rapidísimo”. En cualquier caso, la curación no solo no es obra de la magia, sino que tampoco es el resultado de la ciencia médica, por la cual Collodi parece albergar el más saludable desprecio.

El breve relato de sus desventuras que en este momento Pinocho hace al Hada termina con el tristemente célebre episodio del desmesurado alargamiento de la nariz con cada mentira del títere, sobre el cual el comentador paralelo, quien incluso en su tratado sobre el infierno se transforma en nariz, no se detiene. Conviene no olvidar que el crecimiento de la nariz no es necesariamente un síntoma de mentiras. Cuando el demiurgo, después de haberle hecho los “ojazos de madera”, le talla la nariz,

esta “apenas estuvo terminada, comenzó a crecer, y crece que te crece se convirtió en pocos minutos en una narizota interminable”. Cuanto más lucha Geppetto para cortarla y reducirla, “más se alarg[a] esa nariz impertinente”. La nariz es la expresión de la incorregible y picaresca insolencia de Pinocho, y solo de manera secundaria de su igualmente picaresca truhanería. De lo que se trata en esa nariz que nunca acaba es, más bien, de algo así como una indefinición constitutiva de la naturaleza del títere, que, como la de los habitantes de la comunidad secreta, es “pendular” y en continua revolución. Aquí la mentira es, por así decirlo, fisiológica, ligada al carácter indeterminable, a la vaguedad de una existencia que por este motivo no puede más que estar indefectiblemente ausente. La nariz interminable de Pinocho, que ya no pasa por la puerta del dormitorio y que podría clavarse en los ojos del hada, es su verdad, que desmiente la falsa antinomia con la que el Hada quisiera definirlo: las mentiras que tienen las piernas cortas y las que tienen las narices largas.

La verdad no es un axioma fijado de una vez por todas: crece y disminuye “a simple vista” junto con la vida, hasta el punto de volverse cada vez más engorroso y difícil para quienes se adhieren a ella sin reservas, como la nariz de Pinocho, de hecho.



“Compadeciéndose” de esa nariz demasiado engorrosa, el Hada deja entrar por una ventana (la casa de la muerte tiene muchas ventanas) “mil pájaros grandes llamados carpinteros”, que picotean la nariz de Pinocho hasta reducirla a su tamaño natural (de nuevo, no hay magia, solo el ejercicio de una práctica congénita y habitual). Y es en ese momento que el Hada, quien antes se había dirigido al muñeco “con toda la paciencia de una buena madre”, delata sus equívocas intenciones familiares, proponiendo a Pinocho que vivan como “hermanito” y “hermanita”. Es significativo que el hermanito, en lugar de aceptar la propuesta, la soslaye, apelando a la objeción de que ya tiene otra presunta familia: “Me quedaría con mucho gusto... pero ¿y mi pobre papá?”. Resulta claro que se trata de un pretexto, dado que cuando el Hada informa a Pinocho “tu padre ya ha sido avisado: y antes del anochecer, estará aquí”, el títere, para escapar de su hermana postiza, afirma que desea ir al encuentro de Geppetto y añade “si te complace”, tras lo cual sale de inmediato de la casa. No es con su padre, desde luego, con quien quiere encontrarse, sino, según sus más secretas e

inconfesadas expectativas, con los dos queridos compinches de viaje, el Gato y el Zorro, y con ellos se topa “casi frente al Gran Roble”, justo donde los dos asesinos de negro lo habían ahorcado. Y cuando el Zorro –no puede ser otro que él, aunque Collodi no lo precise– le recuerda la propuesta de enterrar sus cequíes en el Campo de los milagros, para conseguir que se conviertan “en mil o dos mil mañana”, el muñeco no tarda mucho en desentenderse del Hada buena, del viejo Geppetto y de las advertencias del Grillo parlante: “Vamos pues, voy con vosotros”.

Si se lo juzga por las desventuras del títere, Collodi es más anarquista que masón. El Gato y el Zorro –quizá por eso están escritos con mayúscula– son los dos aspectos inseparables del poder que nos gobierna: la violencia brutal y el enredo, la porra de policía y los ceremoniosos rodeos de los jefes de Estado y de los parlamentos. La “ferocidad simple” y la “atrocidad irónica”,

“el alma de un asesino” y el “laberinto de palabras”, como glosa el comentador paralelo. Y la alegoría de la ciudad de los hombres es la ciudad “pedagógica y alucinatoria” de Caza-bobos, una especie de “Utopía inversa” donde los dos sinvergüenzas conducen a Pinocho, sin otra razón que mostrarle, “en un recorrido turístico especialmente instructivo”, aquello que de todos modos no conseguirá ver. Esto es, que de un lado están los perros sarnosos que bostezan a causa del hambre, las ovejas esquiladas que tiemblan de frío, las gallinas que se han quedado sin crestas y sin barbas, las mariposas que han tenido que vender sus alas y, del otro, “en medio de esta multitud de mendigos y de pobres, los majestuosos carruajes de los zorros y de las aves de rapiña”. El Campo de los milagros, sobre el cual Collodi no profiere ni una palabra, excepto para decir que “más o menos se parecía a todos los demás campos”, se encuentra justo fuera de las murallas de la ciudad, como corresponde a un sitio de embaucamiento y de fraude, donde los bobos y los pobres son desplumados de sus escasas posesiones por los astutos y por los ricos. Y es allí donde uno de estos pobres bobos cava el hoyo, mete dentro de él las cuatro monedas de oro y, después de haberlo cubierto con un poco de tierra, lo riega con el agua extraída de una acequia con una zapatilla.

Veinte minutos después, cuando Pinocho regresa de la ciudad para recoger los frutos de su siembra, quien le hace comprender que ha sido “demasiado ingenuo” y que se ha dejado “atrapar por quien es más astuto” es una vez más un animal; esta vez ya no un insecto, sino un papagayo, que se burla de esas lechuzas (todavía, aunque metafóricamente, un animal, un pájaro nocturno) que creen que “el dinero se puede sembrar y cosechar en los campos, al igual que se siembran frijoles y calabazas”. La advertencia del papagayo lo arroja a la más triste de las pasiones, en la cual hasta entonces nunca había caído: la desesperación, la pasión que, según una fantasiosa etimología medieval, carece de los pies para caminar por el camino del bien. Y es por desesperación que Pinocho decide el más grave de sus desatinos: recurrir a la corte de Caza-bobos, “para denunciar [...] a los dos malandrines que lo habían robado”. El proceso invertido o el retroceso que tiene como consecuencia es acaso la invención más subversiva del anarquista Collodi. El juez, “un viejo simio respetable por su edad avanzada, por su barba blanca y sobre todo por sus lentes de oro, sin cristales, que se hallaba

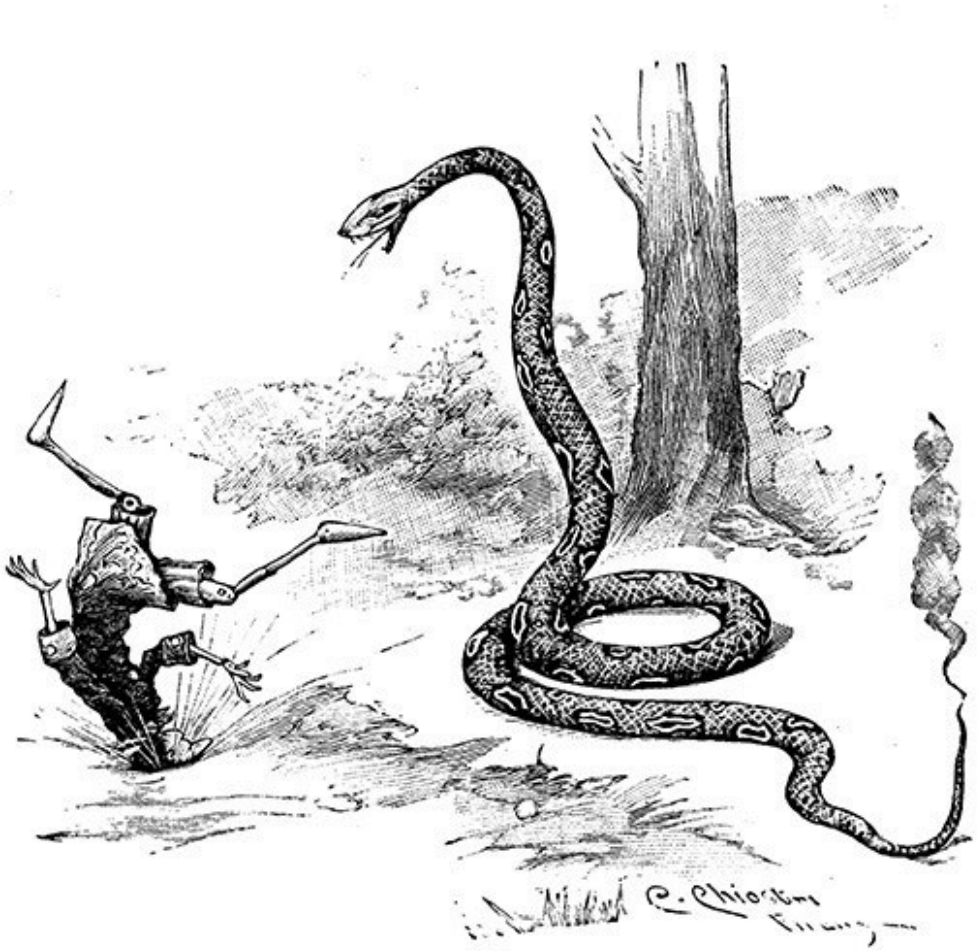
obligado a usar siempre a causa de una inflamación ocular que lo atormentaba desde hacía muchos años", es una feroz alegoría de la justicia –ciega como la fortuna– que se ejerce en los tribunales humanos. Después de haber escuchado con bondad y emoción la historia del "inicuo fraude" del que el títere había sido víctima, el juez de hecho lo entrega a "dos mastines vestidos de gendarmes" diciéndoles: "A este pobre diablo le han robado cuatro monedas de oro: así pues, prendedlo y llevadlo de inmediato a la prisión".De los cuatro "larguísimos" meses que Pinocho pasó en la prisión –un tiempo tal vez más largo que el de todas las demás aventuras del títere– no sabemos nada, salvo que terminan, como suele ocurrir en la realidad, con una amnistía proclamada por el Emperador de Caza-bobos "con festejos públicos, luminarias, fuegos artificiales, carreras de caballos árabes y de velocípedos" para celebrar una gran victoria contra sus enemigos. Caza-bobos no pertenece al cuento de hadas de Pinocho: es la inserción en el relato de un interludio satírico, de un espejo invertido que reproduce la imagen veraz de la ciudad de los seres humanos. Por eso, en esos cuatro larguísimos meses, que pueden ser incluso cuatro años, es como si Pinocho no hubiera vivido ni desvivido su vida.

Liberado de la prisión, Pinocho corre dando saltos como un lebrel hacia la casa del hada. Y es quizá por la misma desesperación que lo llevó a la cárcel que ahora se entrega a los pensamientos sobre su padre y, saliendo de su naturaleza silvana y de fábula, comienza a denigrarse a sí mismo: “¿Existirá un muchacho más ingrato y más desalmado que yo?”.

La serpiente verde que bloquea su camino en ese momento es una materialización alucinada de su doble autodenigración (“ingrato” es comprensible, pero llamar-se a sí mismo “muchacho” es realmente demasiado). Es con relación a este reptil con “los ojos de fuego y la cola puntiaguda, que humeaba como el tiro de una chimenea” que es posible evaluar la negligencia de las lecturas esotéricas del libro. La serpiente verde no sería más que una cita de la serpiente verde del cuento de hadas homónimo que el más anti-pinochesco de los escritores, el consejero cortesano Johann Wolfgang von Goethe, añadió a sus Unterhaltungen Deutscher Ausgewanderten [Conversaciones de emigrados alemanes]. Como

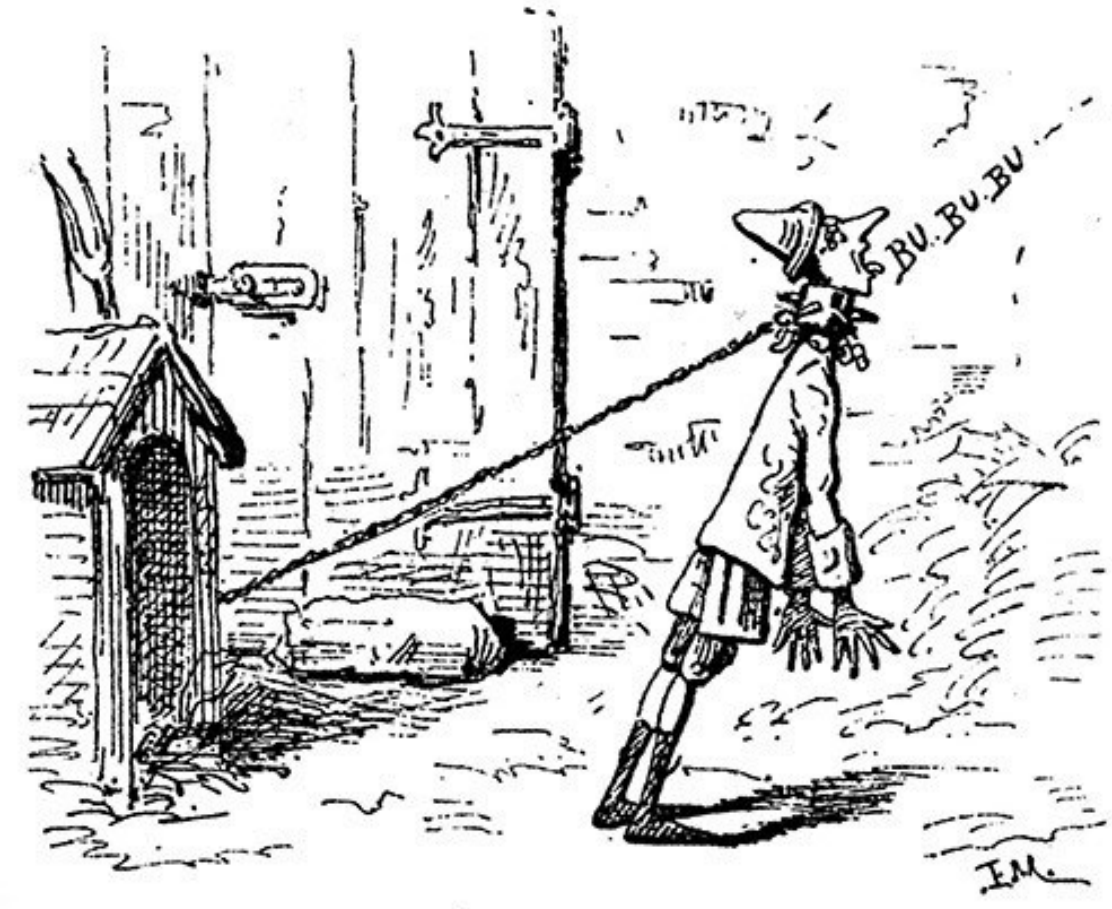
diría el glosador, quita también todo fundamento a la comparación el hecho incómodo de que la serpiente de Goethe sea en realidad un puente (masónico), que atraviesa el río para permitir su cruce, mientras que la serpiente de Collodi es un obstáculo al cual el muñeco suplica “hacerse a un lado un poquito, para dejar[lo] pasar”. Y es en el vano intento de saltar por encima del obstáculo que el muñeco tropieza y, en su mala caída, se atasca en el barro y queda “con las piernas en el aire”. Ver al muñeco pataleando “con la cabeza enterrada” –¿o más bien con la nariz enterrada?– hace que la serpiente literalmente muera del ataque de risa (“a fuerza de reír, reír y reír, al final una vena se le reventó en el pecho, de tanto esfuerzo”), muestra que solo recuperando su carácter cómico puede Pinocho liberarse de las alucinaciones con las que se atormenta.

La liberación, sin embargo, es solo momentánea, porque la autodenigración y los sentimientos de culpa se encarnan nuevamente en un primo o cuñado del Grillo parlante, una luciérnaga que le reprocha la intención –y no el hurto– de robar dos racimos de uvas moscatel a los que les había echado el ojo en un campo. Es por este deseo inocente y hambriento que Pinocho cae en un cepo colocado por los campesinos “para atrapar unas garduñas grandes, que eran el flagelo de todos los gallineros de los alrededores”.



La aventura que aquí comienza (Manganelli la define como “una de sus aventuras más sombrías [...] en la cual los diferentes temas morales y fantásticos de su existencia se mezclan y se contradicen en un sutil y desesperante embrollo”) es un presagio de la futura metamorfosis en asno que aguarda al muñeco: el campesino que encuentra a Pinocho hace que reemplace a Melampo, su perro guardián que acababa de morir, para vigilar el gallinero que está siendo atacado por las garduñas y para ello le coloca al cuello “un grueso collar todo erizado de púas de hierro”. Pinocho, como atestigua el saludo de la garduña –“Buenas noches, Melampo”– se convierte en un perro a todos los efectos; pero, a diferencia de su predecesor, solo finge aceptar el pacto leonino que le proponen las cuatro garduñas (“comeremos siete gallinas, y te daremos una, a condición, por supuesto, de que finjas dormir y nunca tengas la ocurrencia de ladrar”) y cuando los ladrones creen haberse salido con la suya, Pinocho de veras comienza a ladrar “y ladraba exactamente como si fuera un perro guardián, hacía con su voz guau-guau, guau-guau”. La metamorfosis en perro guardián no delata,

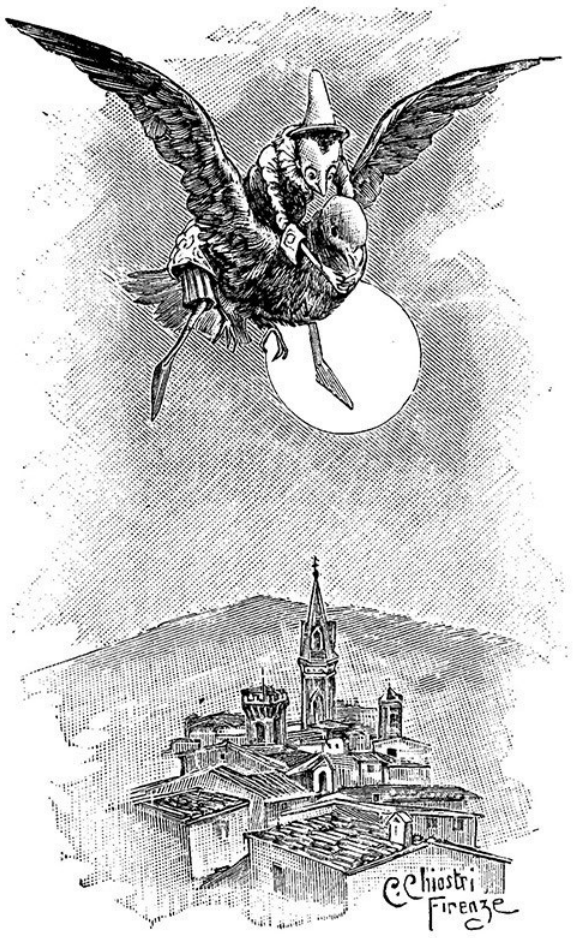
como Pinocho da a entender al campesino (“debe saber que soy un títere y podré tener todos los defectos de este mundo, ¡pero nunca el de ser cómplice como encubridor de personas deshonestas!”), una probidad repentina e incongruente; como demuestra ese “debe saber”, aquí se trata más bien del descubrimiento de su identidad picaresca y de la secreta solidaridad –en realidad identificación– con los muertos que ella implica: en lugar de denunciar los pactos vergonzosos que se establecían entre Melampo y las garduñas, Pinocho “recordando que el perro estaba muerto, de inmediato se dijo en su interior: ‘¿De qué sirve culpar a los muertos? Los muertos, muertos están, y lo mejor que se puede hacer es dejarlos en paz!’”.



Y es el encuentro con una mujer muerta lo que, llegado este momento, espera a Pinocho. En cuanto es liberado por el campesino, el muñeco –que es, como a esta altura ya sabemos, un dromomaníaco del tipo corredor (por ello alguien lo ha llamado “un títere itinerante”)– se lanza a toda carrera por los campos hacia “la casita del Hada”. Pero en lugar de la casita encuentra una lápida “en la que se leían estas dolorosas palabras en letras mayúsculas: Aquí yace | la niña de cabello turquesa | muerta de dolor | por haber sido abandonada | por su hermanito Pinocho”. Se trata de un epígrafe al mismo tiempo veraz y engañoso, porque, si es exacto que la niña ya no existe, el muñeco cree no obstante que lo escrito se refiere al Hada, que, como veremos, no está muerta en absoluto. De alguna manera Pinocho lo adivina, porque no solo le pregunta “Ay, hadita mía, ¿por qué has muerto?”, sino que le ordena revivir: “¡Revive... vuelve a estar viva como antes!” El hecho es que la indiscernibilidad entre los vivos y los muertos a la que está acostumbrado el muñeco concuerda mal con una lápida, que se supone eterna (la niña, en efecto, nunca volverá a aparecer). Es esta imprevista

aparición de una muerte separada la que de nuevo lo hace caer en pensamientos demasiado humanos, al definirse a sí mismo como “hermanito” y preguntarse: “¿Dónde estará mi papá?”. Así nos enteramos de que Pinocho, en realidad, no tiene cabellos (ya que son de madera, cuando le gustaría arrancárselos con desesperación, “ni siquiera pudo sacarse el gusto de pasar los dedos entre ellos”), pero que en cambio sus ojos –que como sabemos son asimismo de madera– sí pueden llorar, a menos que finja, restregándoselos “con la manga de la chaqueta”.

La paloma “más grande que un pavo” que se dirige con vehemencia a Pinocho desde el aire y le promete llevarlo volando adonde está Geppetto, es un deus ex machina que lo conducirá de regreso al Hada a quien aparentemente ha olvidado en seguida. Su verdadera tarea, sin embargo, es poner a Pinocho en contacto con el elemento que desempeñará un papel decisivo en la segunda parte del libro: el mar.



No creo que se haya señalado (en cualquier caso el glosador paralelo no lo advierte) que las aventuras del muñeco pueden dividirse exactamente en dos partes, las cuales en la edición de Felice Paggi (Florencia, 1883) ocupan el mismo número de páginas (ciento dieciocho, respectivamente): en la primera, toda terrestre, el mar nunca aparece; en la segunda, que comienza con la zambullida del títere "desde lo alto de un peñasco", es él quien secretamente guía el curso de los acontecimientos. No es necesario ser jurista para saber que los dos elementos definen dos estatutos opuestos de la Ley: las normas que dividen, asignan y mandan en la tierra, en el mar no tienen valor; el mar está, por así decirlo, fuera de la ley. Tal vez por eso el pícaro muñeco se zambulle en las aguas sin dudarlo: "al ser de madera, flotaba con facilidad y nadaba como un pez". Y, de hecho, nada durante toda la noche, a pesar del diluvio, el granizo y los truenos, hasta que divisa, cuando despunta el amanecer, una franja de tierra y una ola "lo arroj[a] por los aires sobre la arena de la playa".

El largo baño en el elemento le ha devuelto toda su buena truhanería, hasta tal punto que cuando a través de "un pez gordo que se dedicaba tranquilamente a sus cosas" se entera de que Geppetto ha sido tragado "por el terrible Cazón", en lugar de indagar más o lamentar su muerte, inesperadamente pregunta: "¿Qué tamaño tiene ese Cazón?" y, una vez satisfecha su curiosidad, se olvida por completo del padre fallecido y "vistiéndose de prisa y corriendo, se [vuelve] hacia el delfín y le di[ce]: 'Hasta luego, señor pez, disculpe las molestias y mil gracias por su gentileza'." Y habiendo llegado, después de media hora de caminata, al "País de las Abejas industriosas", donde todos trabajan y tienen alguna tarea que realizar, se apresura a declarar no se sabe a quién que ese país no está hecho para él: "¡Yo no he nacido para trabajar!". Y es una prueba de la sinceridad de su profesión de fe que, a pesar de estar atormentado por el hambre, se niega a prestar ayuda a un hombre "todo sudado y jadeante" tirando de dos carros cargados de carbón hasta su casa ("para que lo sepa nunca he hecho de burro: ¡nunca he tirado de un carro!") y a un albañil cargando un cesto de argamasa.

También la pereza más honesta tiene sus momentos de debilidad y Pinocho por fin ayuda a una “buena mujercita” a llevar un cántaro de agua, a cambio de un buen plato de coliflor y un dulce relleno de rosolí. La debilidad es recompensada –o castigada– cuando tras “no haber comido, sino devorado”, Pinocho reconoce en la benefactora al Hada de cabello turquesa, que después de haber muerto dos veces, ha crecido hasta convertirse en una “mujercita”, que regala coliflor y confituras. Es entonces que el muñeco rompe en un llanto incontenible y, “poniéndose de rodillas, abraza las piernas de esa misteriosa mujercita”. Manganelli comenta que “Pinocho y el Hada se enfrentan desde ambos lados de lo humano” y que ambos “desde lados opuestos carecen de lo humano”. Es cierto que las dos criaturas no pueden definirse correctamente como humanas; pero ambas se encuentran cada vez que, traicionando su naturaleza medio viva e inhumana, se vuelven demasiado humanos, afectada y sensibleramente humanos.La mujercita se propone insolentemente como madre (“Me dejaste siendo una niña y ahora vuelves a verme ya hecha una mujer; tanto, que casi podría ser como una

madre para ti”) y el títere apóstata, con una mentira inconsciente que no provoca que la nariz se estire, confiesa que “¡hace tanto tiempo que deseaba tener una madre como todos los otros muchachos!”.

Es así que Pinocho termina asistiendo a la “escuela municipal” (¡no privada!). Los primeros en reconocer su irremediable extrañeza son sus compañeros, refutando la mentira del Hada que sigue llamándolo “mi niño”: “¡Imaginaos a esos muchachos bribones, cuando vieron entrar en su escuela a un títere! Aquello fue un estallido de risotadas interminables. Uno le hacía una broma, otro una peor, otro más le quitó la gorra de la mano; hubo quién le tiró la chaqueta por detrás y quien se divertía intentando pintarle con tinta dos grandes bigotes bajo la nariz”. Y ciertamente no es una broma que, dando fe de su verdadera naturaleza inhumana, alguien “incluso se atrevió a atarle hilos a los pies y a las manos para hacerlo bailar”, como una marioneta, de hecho. Es quizá para refutar este racismo, por una suerte de

mimetismo progresista y humanista, que Pinocho procura ganarse “la estima y la simpatía de todos los muchachos de la escuela” y consigue que incluso el maestro lo exalte, pues lo consideraba “atento, estudioso, inteligente, siempre el primero en llegar a la escuela, siempre el último en ponerse en pie al final de las lecciones”.

Para alguien condenado a ser siempre inferior o superior a sí mismo, la ficción no puede durar mucho. Arrastrado hacia el mal camino por los “amigotes de la escuela”, Pinocho, en lugar de ir a clase, corre con ellos hacia la playa –¡de nuevo el mar!– para ver un “Cazón, grande como una montaña”. En la siguiente batalla a golpes de “Silabarios, gramáticas, las historias de Giannettino y las de Minuzzolo” Collodi se cita irónicamente a sí mismo: varios años antes de su obra maestra había publicado un Giannettino y un Minuzzolo. [14] Mientras que el primero, que Collodi volverá a publicar en 1880 con el título Il viaggio per l’Italia di Giannettino, es una especie de baedeker, “hecho modestamente para dar a los muchachos una aproximación a esa Italia, que es su nueva y gloriosa patria, y que por consiguiente nada conocen de ella”, el Minuzzolo de algún modo tiene que ver con Pinocho, porque el protagonista se burla de quienes quieren enseñarle las virtudes y al final se escapa en compañía de un burrito. La intrusión del autor es tan discreta que el comentarista paralelo no la advierte, al tiempo que observa oportunamente que es “su frenética voluntad de redimirse” lo que hace que “Pinocho se hunda en los bajos fondos”. De hecho, la pelea hace que una víctima, o más bien un ‘muchachito muerto’ (que por supuesto no está muerto en absoluto), sea golpeado en la cabeza por un Tratado de aritmética; y mientras sus compañeros huyen aterrorizados, Pinocho, que como títere no puede aceptar la existencia de una muerte separada, entona un lamento que, según los preceptos de Ernesto de Martino, no es un cántico inarticulado, sino una impugnación de la muerte. “¡Eugenio!... ¡mi pobre Eugenio! ¡Abre los ojos y mírame!”.

Los carabineros –como se sabe– son siempre dos y aparecen justo a tiempo para acusar al inocente Pinocho de haber arrojado el libro que hirió en la sien al “muchachito muerto”. Cuando el muñeco huye con el sombrero entre los dientes, los carabineros azuzan a un perro mastín llamado Alidoro (tercer ejemplar canino, guardián del orden después del servil Medoro y el corrupto Melampo) a que le dé caza a Pinocho y la persecución termina providencialmente en el mar: “apenas llegó a la playa, el muñeco pegó un saltó fantástico, como podría haberlo hecho una rana, y terminó cayendo en el agua”. En el mar, Pinocho está en su elemento, mientras que el pobre Alidoro, que no sabe nadar, con “ojos asustados y desorbitados” ladra gritando “¡Me ahogo! ¡Me ahogo!”. Pinocho, fiel a su hostilidad hacia la muerte, hace aquí su segundo rescate, después del de Arlequín, que le gana el reconocimiento de Alidoro; pero luego, sin dejar de nadar, termina “en medio de un hervidero de peces de todas las formas y tamaños”, atrapado en la red de un pescador, que en realidad es una reencarnación del “hombre verde” de la literatura inglesa media y de los capiteles y portales de las

iglesias románicas (un ejemplo, a la vez horrible y magnífico, decora la fachada de la Iglesia de San Pietro in Tuscania, provincia de Viterbo). Al igual que el Green Knight que desafía a Sir Gawain en el poema artúrico del mismo nombre, “en lugar de cabellos, tenía una espesa mata de hierba verde; también era verde la piel de su cuerpo, verdes sus ojos, verde su larguísima barba, que casi llegaba hasta el suelo”.

Para salvar a Pinocho de la sartén a la cual lo destina el pescador –junto con las pescadillas, las lubinas, las lizas, los lenguados enharinados y las anchoas– está Alidoro (“¡Sálvame, Alidoro! ¡Si no me salvas, estoy frito!”), que, atraído por el aroma fortísimo y sabroso de la fritura, para ayudarlo, “muerde ese bulto enharinado y lo sostiene suavemente con los dientes, sale corriendo de la cueva y se escapa veloz como un rayo”.

El anciano calentándose al sol en la puerta de su casa que Pinocho encuentra a continuación es testigo del tercer alargamiento de la nariz (el segundo a causa de una mentira). El alegato del títere, que de buenas a primeras se inventa una "familia" ("un buen muchacho, lleno de ganas de estudiar, obediente, cariñoso con su papá y con su familia") está más que justificado por la calumnia que su interlocutor le refiere: quien arrojó el libro que lastimó a Eugenio –ahora nos enteramos de que ya no está muerto, sino reestablecido y de regreso en su hogar– habría sido Pinocho, "un muchachote malo, un vagabundo, un verdadero tarambana". Si bien esta mentira razonable corresponde a un crecimiento de la nariz de "más de un palmo", con las mentiras que siguen prontamente –para explicar, todo enharinado como estaba, en palabras de Manganelli "su extravagante candor y su desnudez"– la nariz conserva su tamaño normal. Manganelli observa que, según la teoría general de las mentiras enunciada por el Hada ("hay mentiras que tienen piernas cortas y mentiras que tienen narices largas"), esto podría significar que las segundas mentiras ("Me restregué contra una pared recién pintada [...] me topé con unos ladrones y me quitaron todo") pertenecen a la primera categoría. Por ahora es una hipótesis, que el comentador paralelo descarta; el caso es que Pinocho desmiente la hipótesis y se encamina a buena marcha "hacia el pueblo".

¿De dónde sale este "pueblo"? Cuando el muñeco ve por primera vez la casita del Hada niña, la ve blanca en la distancia "entre el verde oscuro de los árboles": una casa en el bosque, por tanto, y no en el pueblo. No obstante, entre las tantas contradicciones del libro, un pueblo –de hecho un municipio con sus aldeanos y su alcalde– tenía que estar allí, ya que había una "escuela municipal". Y más tarde el pueblo se convertirá incluso en una "ciudad", donde Pinocho "da una vuelta para invitar" [a sus compañeros] a la comida preparada por el Hada para celebrar el próximo "gran acontecimiento" de un títere que se ha convertido en un "muchacho de bien".

En cualquier caso, existe un pueblo, dado que Pinocho llega allí cuando ya es "noche cerrada" y va "directo a la casa del Hada, resuelto a llamar a la puerta y que le permitan entrar". La aparición del caracol media hora después "con una lucecita en la cabeza" en la ventana de la última planta (nos enteramos de que la casa no solo está en el pueblo, sino que tiene "cuatro plantas") contiene una reflexión acerca de la lentitud que sin duda se

relaciona con la precipitada velocidad del muñeco. El caracol tarda nueve horas en bajar desde el cuarto piso hasta la puerta y ante las insistentes peticiones de Pinocho (“date prisa, por favor”), simplemente responde: “Soy un caracol, y los caracoles nunca tienen prisa”.

A lo largo del libro, Pinocho no tiene piernas cortas, va de prisa a todas partes, “saltando”, como un lebrel o una liebre; no camina, sino que “escapa” a campo traviesa; cuando con sus compañeros se dirige a observar al Cazón está “siempre delante de todos: parecía que tuviera alas en los pies”. ¿Por qué Pinocho lleva tanta prisa? Sin duda no porque quiera convertirse en un muchacho. Más bien, la prisa es parte de su naturaleza indefinida, de su desvivir constitutivo, de su no ser, como el caracol, solo aquello que es irremediablemente. En otras palabras, se trata de una propiedad, por así decirlo, ontológica, trascendental y no de carácter (a menos que el carácter sea también un atributo trascendental, lo que de seguro es posible). Al axioma del caracol, el muñeco con justa razón podría replicar: “No soy esto que soy, y por esa razón siempre llevo prisa”.

El comentador paralelo, que, como nunca se cansa de recordar, tiene una relación muy especial con la comida, los camareros y los restaurantes, se detiene en la comida falsa que la “Brujahada” envía al hambriento Pinocho: un pan de yeso, un pollo de cartón y cuatro damascos de alabastro, todo servido en bandeja de plata. En comparación con el capítulo anterior, señala “una prolongada inversión de roles con respecto al blanco y a los alimentos”. Pinocho “había sido enharinado para echarlo en aceite; y, así enharinado, ‘parecía que se había convertido en un títere de yeso’. Ahora tenemos un pan de yeso; en el castigo especular que sufre Pinocho, el pan, que debió de ser de harina, se convierte en un escarnio de yeso, así como la harina suave y nutritiva había degradado y preparado al muñeco para convertirlo en alimento”.

De cualquier modo, “ya fuera efecto del gran dolor o de la gran languidez de estómago”, el hecho es que Pinocho en ese instante cae inconsciente y, cuando vuelve en sí, se encuentra acostado en un sofá y junto a él está la

cruel Hada, cuya familiar advertencia (“Por esta vez también te perdono, pero ¡pobre de ti si vuelves a hacer otra de las tuyas!”) preludia el enésimo infortunio provisorio de la naturaleza picaresca del títere. Pinocho promete estudiar y, “durante todo el resto del año” –aunque no sepamos cuánto dura ese “resto”– cumple su palabra. Su “comportamiento” fue juzgado “tan loable y satisfactorio” que el Hada, muy contenta, anuncia que “¡Mañana se cumplirá finalmente tu deseo!”. El cauteloso “¿o sea?” que entonces introduce Pinocho habla a las claras de la natural reticencia que comienza a descubrir con respecto al mundo de los padres y las madres. Y cuando el Hada despeja su duda y anuncia a Pinocho que dejará de ser un muñeco de madera y se convertirá en “un muchacho de bien”, este enseguida pone en acción su plan alternativo, su “pero”, como lo llama Collodi.

Si “en la vida de los títeres siempre hay un pero” esto se debe a que, como sugiere Manganelli, la obediencia y la sabiduría de Pinocho son incompatibles con su historia y sus aventuras. Cuando se comporta bien, Pinocho no vive, no tiene historia, nada le ocurre. Para él inventar un “pero” y adherirse a este sin reservas es una cuestión de vida o muerte. Y es la propia Hada, siempre cómplice secreta de sus intrigas, quien le prepara el camino, ofreciéndole una “gran merienda” para celebrar el “gran acontecimiento”.

A esa altura, la suerte del juego está echada: basta con pedir al Hada “permiso para recorrer la ciudad” –el pueblo se ha convertido inexplicablemente en una ciudad– “a repartir las invitaciones”. Entre los amigos que quiere invitar, afortunadamente hay uno “predilecto y queridísimo, que se llamaba Romeo, aunque todos lo llamaban con el apodo de Lucignolo, por su figura magra, enjuta, y alargada, [15] como la mecha nueva de una lamparilla de noche”. Esa lamparilla de noche, que recuerda la lucecita que el caracol tiene en la cabeza, da testimonio del carácter nocturno y, al mismo tiempo, chispeante del amigo predilecto. A partir de entonces, que se lo llame por un apodo –y no por su nombre bizantino (los bizantinos se llamaban a sí mismos “romei”, es decir romanos) y peregrinante– concuerda con lo que de inmediato se conoce, o sea, que era el muchacho más apático y travieso de toda la escuela y quizá por eso Pinocho “lo quería entrañablemente” (entre las pinochadas, es justo el lugar destacado que merece Lucignolo, l’amico di Pinocchio, de Alberto Cioci).

La entrada de Lucignolo en la vida de Pinocho marca el comienzo de la más asombrosa y ceremonial de sus aventuras, su estadía en el País de los juguetes, que termina con la metamórfica iniciación como asno. De hecho, Lucignolo está esperando el carro que debe llevarlo “a ese país tan afortunado”, donde la semana “consta de seis jueves y un domingo” y “las vacaciones comienzan el primero de enero y terminan el último día de diciembre”. No se necesitará demasiado para convencer al títere, cuyos escrúpulos se debilitan cada vez más; pero primero, como siempre, Collodi pone en escena algunas señales premonitorias, que rápidamente escapan al muñeco atolondrado.

Anunciado por “un sonido de cascabeles y un toque de trompeta, tan tenue y ahogado, que parec[cía] el zumbido de un mosquito”, Pinocho a lo lejos ve moverse, en la oscuridad y “sin hacer el menor ruido”, una lucecita, que

resulta ser un carromato con sus ruedas “envueltas en estopa y trapos” y tirado por “doce pares de burros [...] unos pardos, otros blancos, otros jaspeados con vetas blancas y negras, y otros atigrados con grandes rayas amarillas y azules”. Los pardos, amarillos y azules evocan –lo nota Manganelli, pero Pinocho no– la peluca del Maestro Cereza, la de Polentita y el cabello del Hada niña; el muñeco ni siquiera se da cuenta de que los burros en lugar de herraduras “en los pies” (¡!) calzan “botas blancas de piel de vaca como las que llevan los hombres”. Hay, en ese apretado silencio nocturno, un presagio a la vez mistagógico y engañoso de la suerte que le aguarda; pero quien en especial resulta inquietante es el hierofántico cochero: “un hombrecito más ancho que largo, suave y untuoso como una bola de mantequilla, con carita de pomarrosa, una boquita que siempre reía y una voz fina y acariciadora, como la del maullido de un gato que intenta ganarse el buen corazón de la dueña de casa”.

El carromato –el merkabah– en el misticismo judío es el símbolo de la visión extática más sublime, cuyos misterios no deben ser conocidos “ni por tres, ni por dos, ni por uno”; pero aquí los dos compañeros, que saben que van en camino hacia un Reino feliz y utópico (“¡una verdadera Jauja!”, se le escapa a Lucignolo), no prestan atención a las pistas inquietantes que deberían disuadirlos. Cuando Pinocho intenta montar el lomo de uno de los burros, este último, “volviéndose en seco, le d[a] un gran hocicazo en el estómago que lo hac[e] volar por los aires”. La escena se repite inmediatamente después, pero en cada ocasión el hombrecito de mantequilla arranca de un mordisco la mitad de la oreja del burro, revelando así su verdadera naturaleza de ogro. Y cuando Pinocho por fin logra subírsele a la grupa, parece escuchar una “voz sutil y apenas inteligible” que le repite los reproches del Grillo parlante: “¡Pobre papanatas! Lo has querido hacer a tu aire, ¡pero te arrepentirás!” Y poco después, así como los caballos divinos de Aquiles lloran la muerte de Patroclo, el burrito también comienza a llorar desconsolado, “precisamente como un muchacho”.

El País de los juguetes, el sitio al cual llega el fatídico carromato cuando despunta el alba, es, como su nombre indica, el país del juego.

Este país no se parecía a ningún otro país en el mundo. Toda su población se componía de muchachos. Los más viejos tenían catorce años, los más jóvenes apenas ocho. En las calles, ¡reinaba una alegría, un bullicio y un griterío como para enloquecer a cualquiera! Había bandadas de mocosos traviesos por todas partes. Unos jugaban a las bolitas; otros a la rayuela y otros con la pelota; unos montaban velocípedos; otros, caballitos de madera. Estos jugaban a la gallina ciega, aquellos al corre que te agarro. Los de más allá, vestidos como payasos, echaban fuego por la boca; los de más acá recitaban; había quienes cantaban y quienes practicaban saltos mortales. Algunos se divertían caminando con sus manos apoyadas en el suelo y levantando sus piernas en el aire; otros rodaban el aro, y había quienes marchaban vestidos de generales con yelmos y escuadrones de papel maché. Reían, gritaban, se vociferaban unos a otros, se aplaudían, imitaban a la gallina cuando pone un huevo. En fin, tal pandemonio, tal alboroto y tal endiablado jolgorio que era necesario colocarse algodón en los oídos para no quedarse sordo. En todas las plazas se veían teatrillos de lona, colmados de muchachos desde la mañana hasta la noche...

Esta invasión del juego en cada esquina y a cada momento trae como consecuencia una aceleración y una transformación de tiempo: “En medio de la continua diversión y de la variedad de entretenimiento, las horas, los días, las semanas pasaban como un rayo”. La aceleración lúdica del tiempo devora y suprime el calendario, que, en palabras de Lucignolo, se reduce a seis jueves (día de receso escolar) y un domingo. La odiosa cronología que distingue entre días hábiles y días festivos se extiende, para alegría de Pinocho, en un único, inmenso día festivo, en el cual ya no es posible discernir los días y las horas.

La descripción de Lucignolo debe tomarse en serio. De hecho, sabemos que la creación del calendario es fruto de una compleja serie de rituales, que los etnógrafos e historiadores de las religiones denominan “ceremonias del Año nuevo”. Al igual que el pandemonio y el alboroto de que habla Collodi, estos rituales se caracterizan por el desorden orgiástico, por licencias de todo tipo y por la subversión de las jerarquías sociales, pero, a diferencia del

“endiablado jolgorio” del País de los juguetes, apuntan a la organización del tiempo y ajuste del calendario. Esta relación funcional entre ritos y calendario es tan estrecha que Lévi-Strauss supo escribir que “los ritos fijan las etapas del calendario, así como las localidades fijan las de un itinerario. Unos se ocupan de la extensión; otros, de la duración”, y añade que “la función propia del ritual es [...] preservar la continuidad de lo vivido”.

Podemos entonces plantear la hipótesis, continuando con las reflexiones de Lucignolo, de una relación inversa entre el juego y el ritual, entre el País de los juguetes y el ordenamiento cronológico de lo vivido. Ambos tienen una relación decisiva con el calendario y con el tiempo, pero mientras el rito fija y estructura el calendario, el juego, por el contrario, lo trastorna y destruye. Y si la fijación del calendario tiene que ver con la articulación de lo sagrado, el juego tendrá con este una relación exactamente inversa, de deconstrucción y vaciamiento.

Una gran parte de los juegos que conocemos está conectada de alguna manera con la esfera de lo sagrado, deriva de antiguas ceremonias, danzas, luchas rituales y prácticas de adivinación. El juego tan familiar de la pelota reproduce una acción sagrada en la cual los dioses luchaban por la posesión del sol, el corro era un antiguo rito del matrimonio, los juegos de azar derivan de prácticas oraculares, el trompo y el tablero de ajedrez eran originalmente instrumentos adivinatorios. Todo lo que pertenece al juego, todo el universo de los juguetes con los que Pinocho y Lucignolo se entretienen, una vez perteneció a la esfera de lo sagrado. Pero la característica especial del juego, su magia sin igual es que los ritos y objetos sagrados pierden su aura religiosa, se invierten y se vuelven dichosamente profanos. Como sugiere Benveniste, si lo sagrado se define a través de la unión del mito que enuncia la historia y del rito que la reproduce, el juego rompe esta unidad y nos deja solo la mitad de la operación sagrada: por un lado, los mitos, los relatos que, como la historia del títere, renuncian a toda pretensión de eficacia ritual y, por el otro lado, las acciones que no pretenden tener ningún sentido acreditado. Por esta razón, como el comentador paralelo sabe, en la experiencia de Pinocho no debe buscarse un significado oculto ni extraer de él doctrinas y preceptos que no es apropiado revelar a los no iniciados. El País los juguetes es una tierra en la cual sus habitantes se hallan ocupados de la mañana a la noche en la celebración de ritos, la manipulación de objetos y la ejecución de fórmulas sagradas, cuyo significado y alcance, sin embargo, felizmente han olvidado. Y debido a este feliz olvido, liberan lo sagrado de su conexión con las claves del calendario y entran en otra dimensión del tiempo, en la cual las horas, los días y las semanas corren “como rayos”. Cuando Collodi nos informa en cierto momento que “esta hermosa Jauja” había durado cinco meses, solo puede hacerlo porque se encuentra fuera de ella: ni Pinocho ni Lucignolo pueden percatarse de cuánto tiempo ha transcurrido.

En dos ocasiones el País de los juguetes ha sido definido como una “Jauja”. Tanto si se llama Cocagne, Schlaraffenland, Cucaña, o País de Bengodi, ya sea que se lo sitúe cerca de Florencia –si bien a una distancia de “más de tropecientas [millas]”– en el Mar de Broda o entre Viena y Praga, este lugar sin lugar contiene, como toda utopía, una irrefutable razón política. Si allí las vides están atadas con salchichas y fluyen ríos de leche, si los árboles dan

queso de oveja y mortadela y cuando llueve diluvian salsas, si la gente no hace más que comer macarrones en caldo de capón y cuando graniza caen almendras confitadas; si, como en la fábula de Grimm del mismo nombre, en la época de la Cucaña, Roma y Letrán podían colgarse de un hilo de seda y sostener una espada tan afilada como para partir un puente en dos, no debe olvidarse que, respecto de otras utopías, en este sueño se trata de una libertad sin límites precisamente porque es macarrónica y una felicidad tanto más incondicional cuanto más festiva y sin obligaciones de calendario.

El juguete, objeto familiar y al mismo tiempo inquietante, que los niños no dejan de estropear y despanzurrar, es el testigo de este otro mundo y de esta otra temporalidad: algo que perteneció –una vez, ahora ya no– a la esfera de lo sagrado o del beneficio económico. El "había una vez" del cuento de hadas es el ¡ábrete, sésamo! inicial de esta especial experiencia del tiempo, que el juguete custodia con celo: ninguna otra cosa –ni el objeto de uso, ni la mercancía, ni el documento del archivo, ni el monumento o la pieza de anticuario– se las arregla tan fácilmente para emanciparse de la cronología, tanto de la ceremonial de lo sagrado como de aquella, no menos ceremonial, de la economía. Siempre que se recuerde que el "una vez" y el "ahora ya no" son contemporáneos, coinciden íntegramente en el instante del juego. Por eso Pinocho tiene sus buenas razones cuando no se cansa de repetir "¡qué hermoso país! ... ¡qué hermoso país! ... ¡qué hermoso país!" y cuando abraza afectuosamente a Lucignolo por su magnanimidad ("¡Qué alma tan generosa!"). Los juguetes pueden ser muy pequeños, pero suponen en quien los sostiene en sus manos un alma tan generosa, que se ha desembarazado del antes y el después, del pasado y del futuro, en un "ahora" que se extiende eternamente en cada sitio.

Incluso en este mundo sin calendario ni complicaciones, Pinocho debe inventar su propio “pero”, debe toparse “una mañana” –una cualquiera, un jueves o un domingo– con una “desagradable sorpresa”, que le quita el buen humor. Los cinco meses en el País de Jauja culminan en la metamorfosis en asno de Pinocho que constituye el centro de la fábula (“no la vida, sino la fábula de la vida, como decía otro escritor toscano) del muñeco. Esa mañana (ahora ya no es una mañana “cualquiera”), rascándose la cabeza, se da cuenta “con grandísimo asombro de que sus orejas habían crecido más de un palmo”. Aquí Collodi cae en una de sus habituales contradicciones, porque nos informa que “el títere desde su nacimiento tenía orejas pequeñitas pequeñitas”, cuando en realidad sabemos que Geppetto simplemente se había olvidado de tallarlas. El crecimiento de las orejas –a diferencia del de la nariz, que ya era larga desde un comienzo– es por tanto doblemente milagroso, porque aumenta y contrae algo que no existía. De todos modos, Pinocho enseguida va en busca de un espejo y aquí nos enteramos de un

detalle nada despreciable, a saber, que en el País de los juguetes no hay espejos, que los habitantes de ese hermoso país sin registro civil y sin cédulas de identidad tampoco pueden mirarse al espejo para reconocerse. Para poder mirarse, Pinocho tiene que llenar una jofaina con agua y entonces consigue ver “su imagen embellecida por un magnífico par de orejas de burro”.

La –¿fingida?– desesperación del muñeco provoca la intervención de una “hermosa marmotita”, que vivía en el piso de arriba y por eso lo llama “vecino” (Manganelli señala acertadamente que el País de los juguetes no está habitado solo por niños, sino que la población también incluye animales, como si formaran parte del juego). Desafortunadamente, se trata una vez más de una especie de médico, tal vez un espía o un enviado del Grillo parlante, que toma el pulso de Pinocho con la pata derecha y le diagnostica una fiebre muy fuerte, “la fiebre del burro”, que en “dos o tres horas más”–a estas alturas la cronología ha quedado firmemente establecida en el bello país– lo transformará en un “borriquito de verdad, como los que tiran del carro y llevan la col y la lechuga al mercado”. Con el calendario, la economía también parece querer recuperar sus derechos y, con esta, la esfera de la culpa y las acusaciones. Como Adán sorprendido en el acto, Pinocho intenta excusarse poniendo en tela de juicio el alma generosa de Lucignolo: (“la culpa no es mía: la culpa, créelo, marmotita, ¡es toda de Lucignolo!”).

Independientemente de que la desesperación sea auténtica o simulada, en cualquier caso el “pero” es efímero: el títere, poniéndose un gorro de algodón para cubrirse las orejas (en las ilustraciones de Chiostri y Mazzanti, es algo así como el “gorro alto” de Polichinela), sale enseguida de la casa en busca de su amigo, a quien encuentra también “con un gran gorro de algodón en la cabeza, que se había calado hasta por debajo de la nariz”. La anagnórisis de asnos que se produce cuando Pinocho y Lucignolo se quitan los gorros al mismo tiempo es la clave para comprender el verdadero sentido del desvivir que les espera. Es el propio Collodi quien subraya la aparente rareza: “Y entonces tuvo lugar una escena, que, si no fuera verdadera, parecería increíble. Sucedió, pues, que Pinocho y Lucignolo, al verse ambos aquejados por la misma desgracia, en lugar de sentirse mortificados y apesadumbrados, comenzaron mirarse con disimulo sus orejas desmesuradamente crecidas, y después de mil chabacanerías terminaron por estallar en una sonora risotada. Y se rieron, se rieron...”. “La tragedia de la

transformación” –observa el comentador paralelo– “se convierte a su vez en burla”: la desgracia y la desesperación desvelan aquí la buena fortuna y la esperanza que estaban destinados a cubrir (al menos para Pinocho; para Lucignolo, que es un muchacho y no un títere, el destino será diferente).

La completa metamorfosis que sigue, cuando los dos compinches se ponen en cuatro patas en el suelo, andan con las manos y los pies, comienzan a correr y a dar vueltas por la habitación, mientras ven que sus brazos se convierten en patas y que sus espaldas se cubren “de un pelaje grisáceo claro, veteado de negro” no desmiente esa risotada irrefrenable. Aunque Collodi intenta insinuar por todos los medios que en ello hay vergüenza y humillación (“el peor y más humillante momento fue cuando sintieron que por detrás les salía una cola”), la realidad es ciertamente más jovial, ya que “en lugar de gemidos y quejidos”, los dos amigos “lanzaban rebuznos de asno, y rebuznando sonoramente, ambos soltaban a coro: hi-hoó, hi-hoó, hi-hoó”. Un coro hilarante y achispado, que asiente en secreto, como en las comedias y los dramas de sátiros, no la negación severa y lastimera de la tragedia.

El hombrecito de mantequilla, “todo leche y miel” –ahora transformado en un “monstruoso engendro”, que se ha hecho “millonario” vendiendo en el mercado a los niños convertidos en borricos– es en la fábula un agente de la economía. Según el paralelismo entre sacralidad y economía que debería sernos familiar, el hombrecillo es también el mistagogo que introduce al títere en su penúltima aventura. Vende el burro Lucignolo a un campesino y de alguna manera devuelve a Pinocho su vocación original, entregándolo al director de una “compañía de payasos y saltimbanquis”, que tiene la intención de “amaestrarlo y hacerlo saltar y bailar junto a los demás animales de la compañía”. En la novela (o fábula milesia) de Apuleyo, que Collodi ciertamente habrá tenido en mente, Lucio, a quien por error Fótide transforma en burro en lugar de convertirlo en pájaro, también es exhibido por dinero en un teatro por su último comprador. Y cuando inesperadamente se transforma en burro, al igual que Pinocho, siente que las orejas “se cubren de pelos y se desarrollan exageradamente”. Secuestrado por una banda de

ladrones, luego es vendido a una pandilla de kínaidos, [16] dedicados al robo y al fraude, que se hacen pasar por sacerdotes de la diosa Atargatis y lo obligan a llevar una efigie de la divinidad sobre su lomo, que es una suerte de presagio de la iniciación en Isis que concluye la novela.

Podría haber, naturalmente, otra razón significativa para el interés de Collodi en El asno de oro. Apuleyo sin motivo aparente inserta en la novela una fábula admirable, la historia de Amor y Psique, que es de alguna manera el arquetipo y el sello de todos los cuentos de hadas conocidos. Es él quien inventa el “había una vez un rey” (Erant in quadam civitate rex et regina...), él quien orquesta el tema de las malas hermanas celosas y del suntuoso palacio que esconde un marido desconocido, y él una vez más quien urde las tres pruebas imposibles que la muchacha supera con la ayuda de animales encantados. Y es posible que el cuento de hadas, que termina con la boda

“legítima” de los protagonistas (“Así Psique se casó con Amor, según una boda legítima y, a su debido tiempo, tuvieron una hija, a la que llamamos Voluptuosidad”) secretamente tenga que ver con la novela en la que se inserta, sea esta también fábula, milesia o no, y, al mismo tiempo, en el sentido que hemos visto, un misterio. Cada fábula –lo sabemos– no esconde, sino que expone fantásticamente un misterio. La metamorfosis en borrico de Pinocho es, en este sentido, un misterio, aunque no explícitamente tematizado, como en cambio ocurre a Lucio, que es por excelencia un asno portador de misterios.

El asno que lleva los misterios [Asinus portans mysteria] es uno de los refranes recogidos por Erasmo en los Adagia que Aldo Manuzio publicada en 1508 en Venecia. A pesar de su amor por este género literario, en el largo prefacio no consigue distinguirlo con claridad de la fábula y del enigma, con los cuales parece confundirse una y otra vez. Quizá por eso termina sugiriendo que los proverbios son similares a los misterios eleusinos, en los cuales “las cosas divinas más elevadas se expresan con gestos intrascendentes y casi ridículos”. El proverbio del asno que lleva los misterios adquiere, bajo esta luz, un significado particular, que de alguna manera lo convierte en el emblema o la clave de todo adagio y de todo misterio: exactamente como el proverbio y como las ceremonias de los misterios, también el asno, un animal bajo y ridículo, lleva y manifiesta las cosas más elevadas. El proverbio del asno es un proverbio sobre el proverbio, y el proverbio, con su consustancial misterio, es una suerte de asno.

Tratando de explicar el origen y significado del adagio, Erasmo cita un escolio en el versículo 159 de Las ranas de Aristófanes, en el cual un personaje exclama: “¡Por Dios, voy como asno cargado de misterios, pero no tengo la intención de seguir haciéndolo durante mucho más tiempo!”. Según el escoliasta, el proverbio habría nacido de la costumbre de hacer cargar a un asno todo lo necesario para la celebración de los misterios de Eleusis. Esto se ajusta, comenta Erasmo, a quienes hacen un trabajo para los demás y no obtienen ningún beneficio de ello, sino solo molestias, “como quien lleva a otras personas alimentos de los cuales no se le permite comer”. Dicho esto, Erasmo cita la novela de Apuleyo, atribuyendo curiosamente al autor mismo la metamorfosis en asno del protagonista: “parece referirse a esto Apuleyo, cuando se hace pasar por un asno que da vueltas portando [circunferentem] a

la diosa Ceres". En verdad, en la novela el burro en el cual Lucio se ha transformado por un desafortunado hechizo sufre todo tipo de desventuras y solo al final, a través de una experiencia a la que está dedicado todo el capítulo undécimo del libro, tras haber comido un ramo de rosas, recupera la forma humana y es iniciado en los misterios sagrados de una diosa que tiene muchos nombres (entre ellos Ceres, Venus y Proserpina), pero en realidad se trata de Isis. Por tanto, lo sugerido por Erasmo es que Lucio-Apuleyo, durante su existencia como asno, habría podido tener que ver con la diosa y de alguna manera habría podido "cargar" el misterio, incluso si no hubiese sacado ningún provecho de ello. Y que no fue un personaje de ficción quien se transformó en asno, sino él mismo, Apuleyo de Madaura.

Una de las fuentes de Erasmo, que este prefiere no nombrar, es una fábula de Babrio, autor griego del siglo III, donde se narra acerca de un pequeño asno que llevaba una efigie de Isis sobre el lomo y que, al ver devotos que por todas partes se arrodillaban ante la diosa, cree que se le tributan honores a él y se hincha de arrogancia, hasta que el hombre que lo conduce le propina un fuerte latigazo al tiempo que le grita: "pedazo de burro, no eres tú el dios, solo lo cargas [non es Deus tu, aselle, sed Deum vehis]". El burro, que lleva los misterios, no solo no se beneficia de ellos, sino que ni siquiera se da cuenta de que los lleva.

En este sentido, Pinocho es también un asno que carga misterios. Agustín, a quien se debe el título El asno de oro –que en los códices, como en la novela kafkiana, es simplemente La metamorfosis– nos informa que a quienes las artes mágicas han transformado en animales, como en la novela de Apuleyo, conservan su conciencia humana y viven al mismo tiempo como seres humanos y como animales y, aunque a la vista de los demás son solo cerdos, yeguas o asnos, también es como humanos que viven sus historias y llevan el misterio sobre sus hombros. De hecho, como hemos visto, el misterio se da únicamente en la medida en que la conciencia se desdobla y cual un sonámbulo vive en dos mundos distintos y paralelos. La metamorfosis animal sirve para acceder al supramundo divino y, al mismo tiempo, para permanecer inconscientes de ello, porque, aunque transformados en burros, razonamos como si todavía fuéramos humanos y no comprendemos el significado de lo que nos sucede; el asno, por su parte, no se da cuenta de la

misteriosa historia humana que lleva como una diosa sobre su lomo. Este desdoblamiento metamórfico también proporciona el paradigma de toda verdadera lectura: al leer, nos identificamos con los personajes del libro –nos transformamos en asnos con Pinocho y nos volvemos idiotas con el príncipe Mishkin–, pero en algún lugar seguimos siendo lo que somos y el misterio al que somos introducidos permanece de algún modo suspendido en el aire. Se comprende, entonces, por qué responder a la pregunta, decisiva en todo sentido, "¿quién carga los misterios, el asno o el humano?" está muy lejos de ser una tarea fácil y la forma en que se resuelve –o no se resuelve– esta dificultad define el rango de toda lectura como de toda existencia vivida.

Las dos naturalezas –el títere y el asno– definen entonces el verdadero tema de la historia de Pinocho o, al menos, de su última parte, a partir de la metamorfosis muchas veces vaticinada. El títere –¿el humano?– es el misterio del asno y el asno es el misterio del títere demasiado humano.

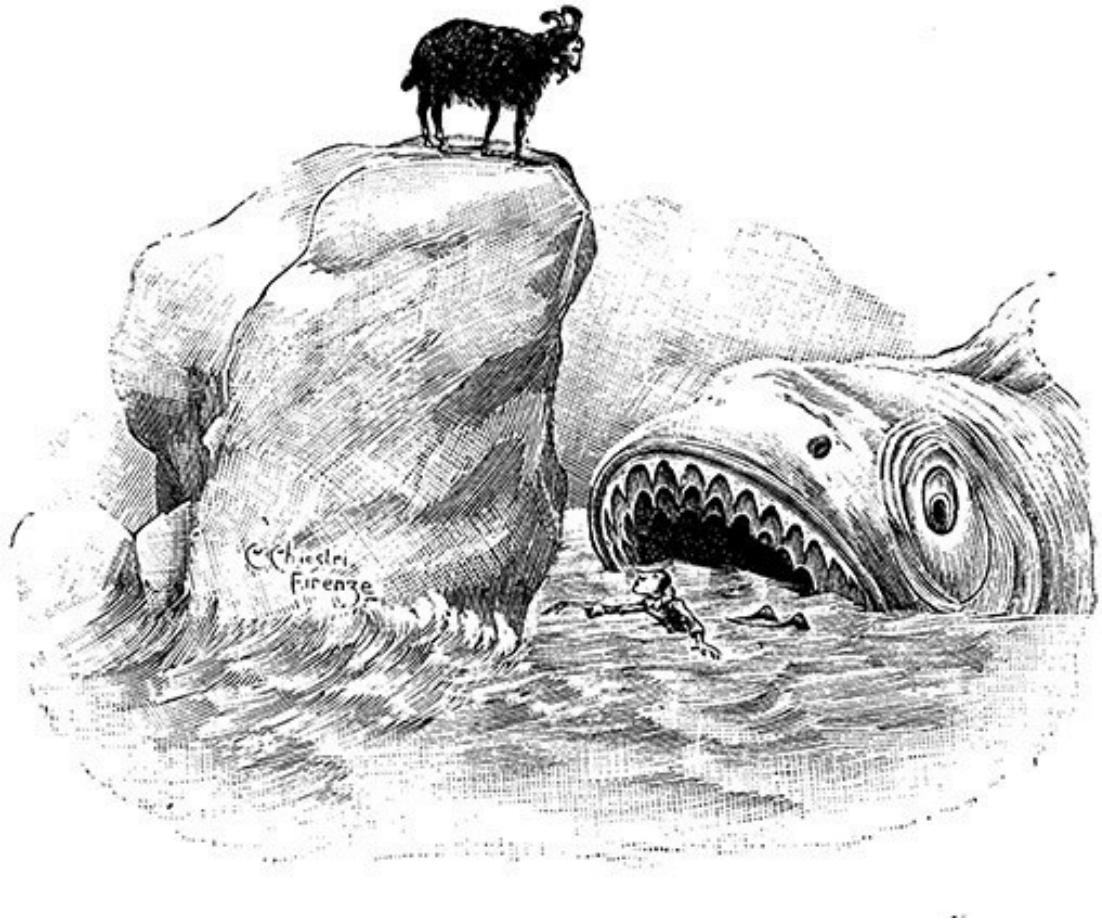
De cualquier modo, una vez transformado en burro, el títere, que ha perdido el uso del habla y se comunica rebuznando “en el dialecto de los asnos”, debe someterse “por las buenas o por las malas” y durante tres largos, desafortunados meses, después de los cinco transcurridos como un destello en el País de los juguetes, a la ulterior metamorfosis en “La Estrella de la danza”, que salta a través de aros, baila el vals y la polca. No está claro cómo el amo puede conocer el nombre de Pinocho, como anuncia el cartel (“el famoso burrito Pinocho”); pero la continuidad del nombre atestigua que la naturaleza del títere sigue presente bajo la apariencia de asno e impide que pueda apreciar el sabor del heno, que, en cuanto asno, debe confesar que no es tan malo. Y es solo como muñeco que Pinocho reconoce al Hada sentada en un palco, con la apariencia de “una bella dama que llevaba puesto un gran collar de oro, del cual colgaba un medallón” cuyo interior tenía pintado el retrato de un muñeco. Y es probablemente debido a la emoción de este infausto reconocimiento que el burrito, saltando a través del aro, se cae y se rompe una pata (Collodi escribe “pierna”, lo cual confirma la naturaleza dual del ser en cuestión).

El burro que ha quedado cojo es vendido por veinte céntimos a un comprador que quiere hacer un tambor con su piel para la banda de su pueblo y, sin demasiados escrúpulos, “colgándole una gran piedra al cuello y atándolo de una pata con una cuerda”, lo arroja al mar de un empujón para ahogarlo. La reaparición del elemento ecuóreo que tanto le agrada, que ya nunca lo abandonará, coincide con la resurrección del títere oculto bajo las formas de asno. Pinocho narra a su nuevo dueño, quien ha intentado asesinarlo –y se sorprende de sacar del agua después de cincuenta minutos un muñeco vivo en lugar de un burro muerto–, que tan pronto como cayó al agua “un cardumen infinito de peces, creyéndome realmente un burrito muerto, comenzaron a mordisquearme [...] unos me comieron las orejas, otros me comieron el hocico, algunos el cuello y las crines, algunos más la piel de las patas e incluso el pelamen del lomo y de las ancas [...] cuando hubieron acabado de comerme todo el aspecto de asno, que me cubría de la cabeza a los pies, llegaron, como es natural, hasta el hueso... o, mejor dicho, hasta la madera”. La naturaleza lignaria y silvana estaba intacta bajo el aspecto de asno, como si las dos naturalezas convivieran sin tocarse.

La última aventura de Pinocho, cuyo precedente en esta ocasión no se halla en el mito pagano, sino en la Biblia, comienza con una nueva zambullida en el agua. Una vez más, el Hada, como observa Manganelli, es la "colaboradora despiadada" del destino de Pinocho. Mientras nada a la ventura, Pinocho ve en medio del mar "un escollo que parecía de mármol blanco; y en la cima del escollo una hermosa cabrita que balaba amorosamente y le hacía señas" –pero ¿cómo?– "para que se acercase". La lana de la cabra era "de un color turquesa deslumbrante, que recordaba mucho al cabello de la niña" y el títere, redoblando sus esfuerzos, no puede más que nadar hacia el escollo blanco (en lo cual, como sugiere el glosador paralelo, es necesario ver una metamorfosis de la casita blanca en la cual la niña había aparecido por primera vez). Y es aquí donde Pinocho ve "salir del agua y dirigirse hacia él una horrible cabeza de monstruo marino, con la boca bien abierta como una caverna y tres hileras de colmillos, que hubieran espantado incluso si únicamente hubiesen estado pintados": es el terrible, ya mencionado, Cazón, acerca del cual pronto nos enteraremos de que "su

cuerpo mide más de un kilómetro, sin contar la cola". Mientras la cabrita que, como Hada que es, sabe sin duda que el destino de Pinocho es el de ser devorado por el monstruo, le exhorta falsamente a darse prisa ("¡Apresúrate, por favor, o estás perdido!"), como si de por sí Pinocho no fuera ya un ser impetuoso y precipitado), el Cazón, "con una gran succión de agua se chupa al muñeco como se habría chupado un huevo de gallina".

No sabemos cuánto tiempo permaneció Pinocho en el vientre del Cazón, acaso tres días y tres noches como Jonás en las entrañas de la ballena, pero no será el monstruo el que lo arroje hacia la playa, como sí hace la ballena cuando el Señor le habla ("Y el Señor habló al pez y este arrojó a Jonás hacia la orilla"). En cualquier caso, Pinocho no reza como el profeta al Señor, su Dios, pero, tras conocer al Atún filósofo ("¡Cuando se nace atún, hay más dignidad en morir en el agua que en aceite!"), ve a lo lejos una especie de luz y comienza su larga y silenciosa búsqueda a tientas en el interior del cuerpo del Cazón, chapaleando en "un charco de agua grasienta y resbaladiza" que huele a pescado frito. Se daba por descontado que en el vientre del monstruo debía reencontrarse a Geppetto. La meta de su peregrinaje en el hueco negro como la tinta es, en efecto, "una pequeña mesa tendida, con una vela ardiendo colocada en una botella de cristal verde sobre ella, y sentado a la mesa un viejecito todo blanco, como si fuera de nieve o de crema de leche batida", que no es otro que el padre, odiado y amado a la vez, que, como relatará a "[su] querido Pinocho", estuvo encerrado allí durante dos años.



Independientemente de lo que haya hecho Geppetto para calcular ese largo intervalo, es seguro que a esas alturas no hay rastro de la feliz eternidad del País de los juguetes. Esos dos años desperdiciados allí por el anciano registran con exactitud la cronología de la novela a partir del momento en que Pinocho se zambulló por primera vez en el agua para alcanzar a Geppetto. Dado que sabemos que el muñeco pasó cuatro meses en la cárcel de Caza-bobos, cinco meses en el País de los juguetes y tres meses trabajando en el circo, los doce meses que restan para la estancia en la isla de las Abejas industriosas, para las clases en la escuela municipal, para el encuentro con el pescador verde y para los demás sucesos que hemos repasado velozmente, no son pocos y nos hacen pensar en aventuras marcadas por un ritmo mucho más lento de lo que hasta aquí hemos creído imaginar. Pinocho lleva prisa, pero en largos e imperturbables intervalos de tiempo.

En este caso, sin embargo, el tiempo apremia, porque se han acabado las provisiones que Geppetto ha recuperado de un barco engullido de un mordisco por el monstruo (“En la despensa ya no hay nada y esta vela que ves encendida es la última que me ha quedado...”). Pinocho entonces no puede hacer más que prometer que cargará a cuestas a su padre y lo llevará a nado hasta la orilla. “Dicho y hecho, treparon por la garganta del monstruo marino y, una vez llegados a esa inmensa boca, comenzaron a andar de puntillas sobre la lengua; una lengua tan ancha y tan larga que parecía el sendero de un jardín”. El retroestornudo del Cazón, que en lugar de arrojarlos fuera como debería, los arroja de vuelta al fondo del estómago del monstruo, es otra de las incongruentes invenciones de Collodi, quizá ideada para obtener un par de páginas impresas. El caso es –para resumir, visto que nosotros no tenemos necesidad de contar las páginas– que, con la providencial ayuda del filosófico atún, los dos náufragos por fin llegan a la orilla.

Por el contrario, es imposible no comentar el encuentro de Pinocho y Geppetto con los dos mendigos que se produce cuando, apoyado el padre en el brazo del hijo que lo ayuda a andar, no se han movido ni cien pasos en busca de “una casa o una cabaña, donde nos den por caridad un bocado de pan y un poco de paja para que nos sirva de cama”. Los dos “desagradables tipejos que estaban pidiendo limosna” son en realidad el Gato y el Zorro. A fuerza de fingir su ceguera, el Gato se ha convertido en un ciego de verdad y el Zorro, “envejecido y tiñoso”, incluso se ha visto obligado a vender “su bellísima cola a un buhonero, que la compró para hacer con ella un espantamoscas”. Pinocho liquida a los dos mendigos enfermos con una sarta de tres refranes sosos (Manganelli los define como “latigazos”), del tipo “al mal panadero hasta la harina le sale negra”; pero en esos dos seguidores indoblegables, que ya no tienen una Corte de los Milagros para arreglar sus huesos, hay algo alucinado y heroico, casi –comenta el glosador paralelo– “la dignidad póstuma de un criminal que ha realizado una tarea oscura, obscenamente fatal”, la obstinada devoción a un triste destino que por esto –y Pinocho debería saberlo bien– no deja de ser un destino. Con los dos atávicos truhanes, burlados por el muñeco con un expeditivo “¡adiós mascaritas!”, abandona la escena para siempre todo el universo maligno de la fábula, desde el juez de Caza-bobos hasta la serpiente verde, desde el hombrecito de mantequilla hasta el posadero de la Posada del Camarón Rojo: pero con esto nos damos cuenta amargamente de que las aventuras de Pinocho de veras han llegado a su fin, que la historia de alguna manera está dividida en dos y ya no tiene nada más que contar. Sin sus “peros”, el títere ya no es un títere, realmente amenaza con convertirse en un niño.

Y ya lo es, de alguna manera, puesto que desde entonces Collodi siempre los llama “padre e hijo” y también con estas palabras los define el dueño de la “hermosa cabaña de paja, con el techo cubierto de tejas y ladrillos”, que alcanzan tras haber dado otros cien pasos, y que no es otro que el pedagógico Grillo parlante de mal agüero que resurge una y otra vez por todas partes. El pudor impide relatar en detalle la tediosa retahíla de buenas obras que el ex títere logra realizar, desde hacer girar la noria durante cinco meses para el hortelano Giangio a cambio de un vaso de leche “para mi pobre papá” hasta el tejido “de canastos y cestas de junco”, alternadas con vigilias vespertinas en las que practica ímprobamente la lectura y la escritura, sumergiendo una “ramita afilada en la punta a modo de pluma” en un “frasquito de tinta de jugo de moras y cerezas”, que acaso sea un recuerdo borroso y agotado de su pasadas travesuras. Solo en un momento, antes de caer en la mansedumbre última, Pinocho parece encontrarse a sí mismo: cuando, en una impávida celebración de su legendaria existencia en el País de los juguetes, encuentra al burro Lucignolo, ahora agonizante.

Cuando el hortelano al verlo llorar por la muerte de un burro lo reconviene: “¿Te conmueves tanto por un burro que no te ha costado nada?”, Pinocho no teme al ridículo y reivindica sin reservas la vieja amistad: “Le contaré... ¡Era uno de mis amigos!”.

La farsa extrema del títere reconvertido sucede cuando, para curar al Hada que “yace hundida en una cama de hospital”, confía al “caracolillo” (una de las características del Pinocho que se ha desnaturalizado es dirigirse a todos con un melifluo diminutivo: “mi querido Grillito”, “hermoso caracolillo”) los cuarenta céntimos con los que quería comprarse un traje nuevo. Después de esta extenuante delicadeza, Pinocho, a esta altura plenamente satisfecho de sí mismo, “se acuesta en la cama y se duerme”. Y es en el sueño donde tiene lugar la última epifanía –y, al mismo tiempo, la extrema despedida– del Hada de cabello turquesa. “Mientras duerme le parec[e] que ve al Hada en un sueño, toda hermosa y sonriente”, quien, “después de darle un beso”, perdona a Pinocho todas sus antiguas travesuras y casi certifica con un ficticio diploma onírico su nueva y humanísima identidad: “Los muchachos que amorosamente asisten a sus padres en sus miserias y enfermedades merecen siempre grandes elogios y un gran afecto”. Ese plural irrisorio asigna al títere huérfano dos progenitores apócrifos, ninguno de los cuales puede ser honestamente llamado así; sin embargo, los datos de filiación ya han sido falseados y la historia del muñeco ha llegado implacablemente a un final: “Imaginaos cuál fue su asombro cuando, al despertar, se dio cuenta de que ya no era un títere de madera, sino que se había convertido, en cambio, en un muchacho como todos los demás”. La transformación no estaría completa sin “un nuevo vestuario, un nuevo gorro y un par de botines de piel” (¿cómo no pensar en las “botas blancas de piel de vaca como las que llevan los hombres” en las patas de los burros que tiran del místico carro del hombre de mantequilla?); y, con la investidura, también la economía reafirma su prestigio y sus razones: al introducir las manos en los bolsillos, el muchacho encuentra allí “un pequeño monedero de marfil” –no tan pequeño, pues, en lugar de los cuarenta céntimos confiados al caracolillo, contiene “cuarenta cequíes, relucientes, como recién acuñados”.

El “muchacho como todos los demás” repite ahora el mismo gesto que había hecho como muñeco en el País de los juguetes para mirarse sus orejas, que durante la noche se habían convertido en “dos escobillas de juncos”: “fue a observarse en el espejo y le pareció que era otro. Ya no vio reflejada la

imagen habitual del títere de madera, sino la imagen avispada e inteligente de un muchacho guapo de cabello castaño, con ojos azules y un aire alegre y festivo como unas pascuas de rosas” (¿acaso estas excesivas rosas sean un recuerdo del ramillete de rosas que en El asno de oro devuelve a Lucio su humanidad?) No es seguro, sin embargo, que Pinocho haya dejado de dormir, que estos portentos no sean más que el sueño de un títere: “En medio de todas estas maravillas, que se sucedieron una tras otra, Pinocho ya no sabía si en verdad estaba despierto o si seguía soñando con los ojos abiertos”.

Pero quizá la invención más ingeniosa de Collodi, el sello metafísico que, al cerrarla, devuelve la historia, ya a esta altura trillada y confortante, al enigma del cuento de hadas, solo se descubre en este momento. Cuando Pinocho, que, “al entrar en la habitación contigua”, pregunta a Geppetto dónde se ha escondido “el viejo Pinocho de madera”, este, que ha retomado

su profesión de tallista, responde: “Ahí está” y le señala “un gran títere apoyado contra una silla, con la cabeza vuelta hacia un lado, con los brazos colgando y con las piernas cruzadas y plegadas por el medio de tal modo que hasta parecía un milagro que pudiera mantenerse erguido. Pinocho se volvió para mirarlo; y después de haberlo mirado un poco, dijo para sí con enorme complacencia: “¡Qué bufo era cuando era un títere! ¡Y qué contento estoy ahora de haberme convertido en un muchacho de bien!”.

---

[8] En italiano Acchiapa-citrulli [N. del T.].

[9] A finales del siglo XIX en Italia los alumnos no asistían a la escuela los jueves [N. del T.].

[10] La cita proviene de Benedetto Croce, Pulcinella o il personaggio del napoletano in commedia, Roma, E. Loescher & Co., 1899, p. 31 [N. del T.].

[11] En italiano Osteria del Gambero rosso [N. del T.].

[12] En castellano y en cursiva en el original [N. del T.].

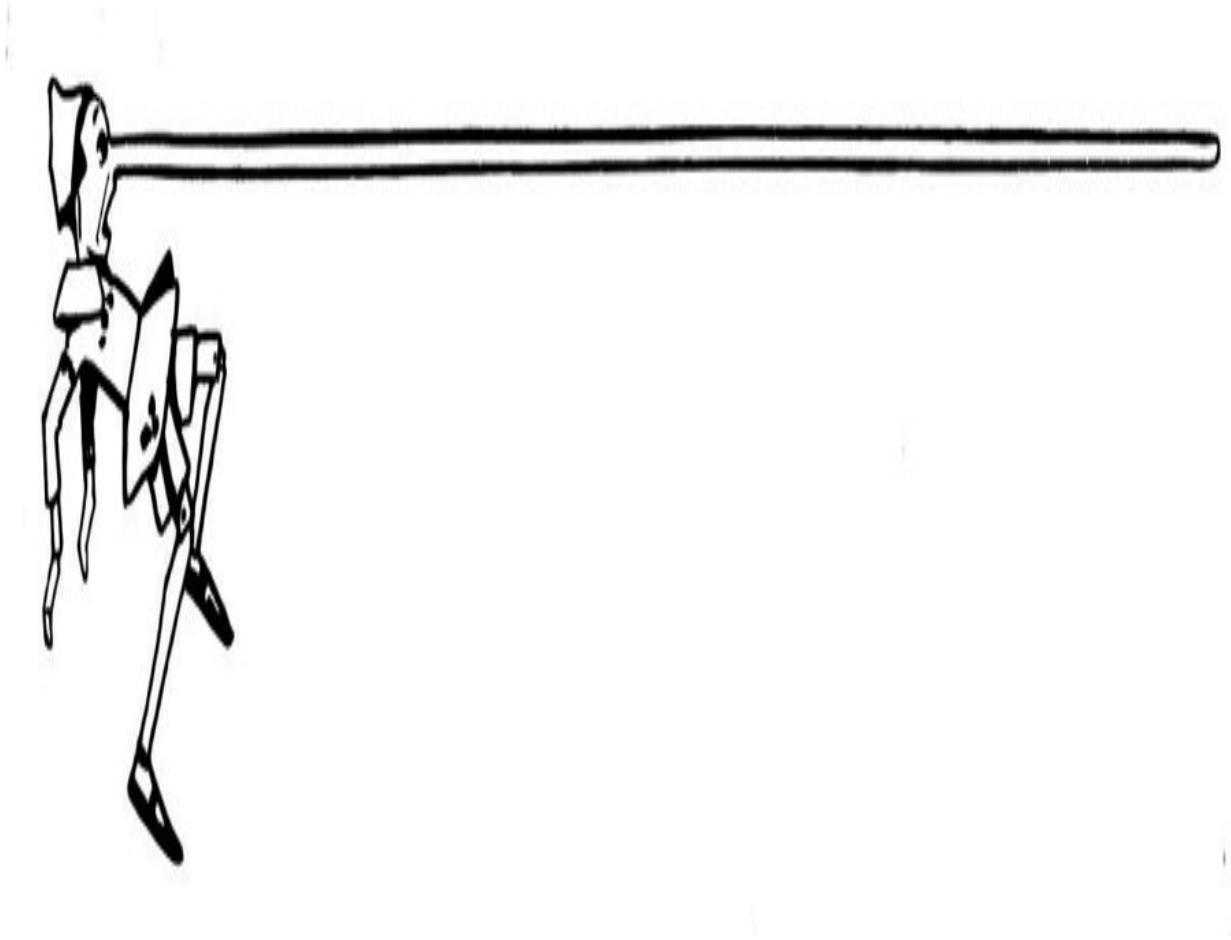
[13] Los hermanos Jacob Ludwig Carl y Wilhelm Carl Grimm retoman este cuento de Basile en “La mesita, el asno y la estaca encantados” (Cuentos de niños y del hogar, tomo I, Madrid, Anaya, 1985), donde reemplazan, entre otros elementos mágicos originales, la servilleta por una mesa que, al ordenársele, se ponía sola, con abundantes comidas y bebidas [N. del T.].

[14] Se refiere a libros infantiles y escolares de Collodi: Giannettino. Libro per i ragazzi (1877) y Minuzzollo. Secondo libro di lettura (1878). Luego de Pinocho. Las aventuras de un títere salen: La grammatica di Giannettino per le scuole elementari (1883), L'abbaco di Giannettino. Per le scuole elementari (1884), La geografia di Giannettino. Adottata nelle scuole comunali di Firenze (1886), Il viaggio per l'Italia di Giannettino, 3 vols. (1880-1886) y La lanterna magica di Giannettino. Libro per i giovanetti (1890) [N. del T.].

[15] En italiano allampanato, es decir, con forma de lámpara o farol, alargado [N. del T.].

[16] Para una definición y desarrollo de este término, que en latín es cinaedus, cfr. John J. Winkler, The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece, Londres y Nueva York, Routledge, 1990 y Craig A. Wiliams, Roman Homosexuality. Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity, Nueva York y Oxford, Oxford University Press, 1999 [N. del T.].

Epílogo



Ningún libro tiene fin; los libros no son largos, son anchos. La página, como también revela su forma, no es más que una puerta a la presencia subyacente del libro o, más bien, a otra puerta, que lleva a otra. Finalizar un libro significa abrir la última puerta, para que ni esta ni las que hasta ahora hemos abierto para cruzar el umbral se vuelvan a cerrar, y todas las que se han abierto infinitamente, continúen abriéndose, se abrirán en un chirrido infinito de bisagras. El libro finito es infinito, el libro cerrado está abierto; todo el libro se reúne a nuestro alrededor; todas las páginas son una página; todas las puertas, visibles e invisibles, son una sola puerta; la puerta está tan abierta de par en par que no solo puedo cruzar el umbral, sino que la puerta

se ha convertido en el umbral de sí misma, penetro la puerta, todas las puertas son penetrables, las puertas abiertas no se pueden distinguir de las puertas cerradas, las puertas portan de puerta en puerta, nada está cerrado, todo está cerrado, todo está abierto, nada está abierto.

G. Manganelli

La última página del libro contiene un enigma, sobre el cual es conveniente reflexionar. El muñeco en realidad no se ha transformado en un muchacho, sino que ha permanecido –para nada escondido, más bien a la vista de todos– apoyado contra una silla y el estrenado muchacho puede mirarlo satisfecho y lo define como “bufo”. Las dos naturalezas –la de títere y la humana, que tantas veces se han entrecruzado en el libro– permanecen separadas y diferenciadas, ambas presentes en una no mejor definida “habitación contigua”, que, si se la mira con mayor detenimiento, es el laboratorio de Geppetto, correlación irrefutable de la “pequeña habitación a pie de calle” donde tuvo lugar la creación de Pinocho. Quizá incluso el muchacho, visto que el cuerpo del títere aún permanece intacto, sea una creación del demiurgo Geppetto. Emanuele Dattilo ha señalado al respecto que “allí donde uno esperaría una metamorfosis, una transformación posterior del muñeco en un niño [...] hay en cambio una separación, una división de naturalezas, en la cual el trozo de madera permanece dormido frente al niño, que lo observa complacido”. Toda la insondable experiencia de Pinocho se disuelve a la luz exegética de esta enérgica escisión de las dos naturalezas. Manganelli, que también parece considerar que Pinocho está de veras muerto, registra la ruptura a su manera: “Queda esa reliquia muerta y prodigiosa, lo nuevo y lo vivo tendrá que convivir con lo viejo y lo muerto. Ese metro de madera seguirá desafiándolo”.Respecto a Jarry, un crítico ha escrito que una de las claves alquímicas de su obra parece ser “la creencia, heredada de la ciencia medieval, según la cual el hombre que lograra separar las diferentes naturalezas estrechamente entrelazadas durante su existencia, llegaría a liberar en sí mismo el sentido profundo de su vida”. En nuestra cultura, de hecho, opera constantemente una máquina antropológica que distingue y, al mismo tiempo, conecta y articula estrechamente lo animal y lo humano, la naturaleza y la existencia histórica. La máquina define lo humano suspendiendo y capturando al animal irracional en su interior y, a la

inversa, produce lo inhumano circunscribiendo meticulosamente al humano parlante. Tanto en la fábula de Esopo como en el cuento de hadas los animales hablan y este fácil embaucamiento contradice a la vez la división y la necesidad de articularlos. En el cuento de hadas del títere, la máquina biempensante es así una y otra vez saboteada y obstaculizada, y en la recíproca suspensión de las dos naturalezas, hay un feliz insinuarse de algo para lo cual carecemos de nombre y ya no es ni animal ni humano, sino de madera y silvestre, para hacer que la naturaleza y la humanidad diverjan y se aparten. Entre el muñeco y el muchacho, a quienes a lo largo de todo el libro grillos solícitos, padres y hadas han tratado incansablemente de mantener unidos en la "habitación contigua", no existe, en realidad, vínculo alguno: ellos están al final cada uno en su lado, en un cisma claro y pacífico. La inflexible refutación de esta conexión escolar y familiar, pedagógica y "horrendamente benévola" es el tema aparte, pero no esotérico del libro, que recorre a contrapelo las aventuras de Pinocho, obstinadamente amenazado por agentes, esbirros y facinerosos de la máquina grillesca. Y ese muñeco intransfigurable que queda apoyado contra una silla continuará –como ocurre con todo texto canónico– sus aventuras poco edificantes en una serie de pinochadas apócrifas: como un viajero submarino en Il secreto di Pinocchio de Rembadi Mongiardini, un improbable emperador en Pinocchio in Affrica de Cherubini, un ladrón de autos en el sencillo Pinocchio in automobile de Erpiani, un novio inverosímil en La promessa sposa di Pinocchio de Berni Scotti y transpuesto a un hermano carnal ignorado, Pinochito, en el Fratello di Pinocchio de Ghiselli. [17]

Dominar y domesticar al animal, corregir y educar al títere: este intento fúnebre y falaz define el mecanismo de la máquina. Se trata de mantener separados la iniciación y el misterio, la vida y lo que podamos entender de ella, y sobre esta separación basar la ciencia y la doctrina. Solo si lo excluyo de mi vida de hombre y, sin embargo, lo implico y lo capturo dentro de ella, podré conocer y dominar al animal que soy, el burro, en el cual la iniciación y el misterio coinciden punto por punto. El caso es que solo podemos cargar con el misterio de la existencia si, como el burro en Pinocho, no somos conscientes de ello, solo si logramos convivir con una zona de no conciencia, inmemorial y muy cercana. Esta zona de ignoscencia [18] –o de infancia– en la que nos mantenemos en relación con algo sin tener

conciencia y dominio de ello, es el títere, que por esta razón se convierte en asno y llevaría felizmente su misterio, si los humanos no intervinieran en cada oportunidad con sus herramientas pedagógicas y mercantiles. Mientras permanece fiel a su innaturalidad, Pinocho niega la falsa alternativa del Grillo parlante: si no te conviertes en un muchacho de bien (es decir, en un adulto en potencia), te convertirás en un burro. Si viste, riendo, la piel que le da aspecto de burro, lo hace provisional y voluntariamente, manteniendo intacta la materia lignaria de su cuerpo de títere, que los peces le devuelven al devorar, sin producirle ningún daño, las orejas, las crines, el pelamen del lomo y de la cola.Las dos naturalezas de Pinocho no están separadas ni unidas en un compuesto nuevo y más selecto: se encuentran, más bien, en contacto, en el sentido de que no hay representación posible entre ellas. La máquina antropológica está, aquí, en un punto muerto y desactivada; y la articulación que pretendía insertar entre ellas está rota. Y esta es precisamente la lección de Pinocho: la naturaleza humana que las jerarquías grillescas quisieran compenetrar con su índole selvática no es más que un disfraz o un aspecto que Pinocho puede quitarse de encima en cualquier momento. Por lo demás, igual a la naturaleza asinina, que es asimismo una máscara provisional y que cae, que se disuelve por los mordiscos de los peces. El muñeco no es una tercera naturaleza, que se aparece a las otras dos y las conecta, es más bien solo un vacío, una brecha entre ellas, en la cual se enhebra y se escabulle rápidamente una naturaleza que no es ni naturante ni naturada, una innaturalidad perpetuamente innaturada e insustancial, para la cual nos faltan los nombres y continuarán, –¿hasta cuándo aún?– faltándonos.

En el apólogo de Kleist, son incompatibles la marioneta y el jovencito que va perdiendo la altiva soltura de su gesto cuando intencionalmente intenta repetirlo. Es decir, el muñeco tiene pues su correlación no en el humano, sino en Dios, así como la “ninguna conciencia” remite a la “conciencia infinita” divina. Si, fieles al ateísmo irreflexivo pero firme de Pinocho, dejamos de lado a Dios para concentrarnos en la marioneta, entonces podemos reformular el apólogo more Pinoculi. En el cosmos de Pinocho hay por tanto tres cuerpos simples o elementos: el títere, los animales y los humanos. Los títeres, según da fe el Gran Teatro, son múltiples y eternos, pero utilizados y sometidos para sus fines por los humanos, “horriblemente benévolos” como Geppetto o decididamente brutales, como el pescador verde y el hombrecito de mantequilla (podemos prescindir de forma

provisional de los indiferentes, como muchos de los viejitos y viejones). Un caso aparte es el de Lucignolo, “predilecto y queridísimo”, una especie de diáfano alter ego de Pinocho, cuya “figura magra, enjuta, y alargada, como la mecha nueva de una lamparilla de noche” atestigua una naturaleza que no es realmente humana (“alargado/a”, informa Tommaseo, etimológicamente, en italiano, significa transparente: “porque la luz transparente permitía ver de un lado a otro del farol, de aquí los latinos tomaron por símil decir de alguien seco alargado, que no es más que piel y huesos, que es seco como un farol, y recuerdo que fue utilizado por Plauto en la Aulularia, refiriéndose a un cordero seco”).

Los innumerables animales se dividen a partes iguales entre espías y facinerosos grillescos y afables compinches, como el atún y la paloma, por no mencionar al burro, que es la animalidad tan íntima que difícilmente pueda separarse de sí, del misterio que carga con modestia y sin interponer objeciones. Otro caso aparte sería el del Hada de cabello turquesa, que proviene de la “comunidad secreta” y, sin embargo, parece estar actuando en todos los aspectos como cómplice de los bienintencionados grillos. En verdad, el Hada niña, en cuanto testigo de la presencia incongruente del cuento de hadas en la quimérica novela, en todas las ocasiones desmiente su connivencia con los humanos y sistemáticamente empuja a Pinocho a sus “peros” llenos de aventuras. Un hada fallida, por tanto –como fallido es el ogro Tragafuego– cuya verdadera tarea es recordar al lector que el libro que está hojeando no es un cuento de hadas, no es una novela, no es en absoluto atribuible a género literario alguno. Algo similar también se aplica al Gato y al Zorro, quienes, ni verdaderamente animales ni del todo humanos, salen flagranti crimine de un libro de fábulas.

Entre estas dos categorías desparejas (categoría etimológicamente significa “acusación”) el muñeco no es una sustancia ni una persona –una máscara–, no es un “qué”, sino solo un “cómo”: es, en el sentido más estricto de la palabra, una salida o un escape, por eso no hace más que correr, y cuando finalmente se detiene, está perdido.

El muñeco es, en este sentido, una clave de la infancia, siempre que se entienda que el niño no solo no es un adulto en potencia, sino que ni siquiera

es una condición o una edad: es una vía de escape. ¿De qué? De todas las antinomias que definen nuestra cultura, entre el burro y el ser humano, claro, entre la locura y la razón, pero sobre todo entre el muchachito de bien (que no es sino un adulto inmaduro) y el salvaje trozo de madera. A lo largo de su vida, el niño –testarudo e inmortal como Pinocho– no hace más que escapar de la edad adulta, que sin tregua persuade y acompaña, poniendo en tantos aprietos a psicoanalistas y educadores, condenados a verlo resurgir incansablemente de los aquerónticos barrios bajos y de las cómodas nurseries en las que creían haberlo aprisionado firmemente.

Intentemos releer cuidadosamente las últimas líneas del libro. Pinocho se vuelve para mirar al muñeco apoyado contra la silla y "después de mirarlo un rato, se dice con la mayor complacencia: ¡Qué bufo era, cuando era un títere!". ¿De qué "complacencia" se trata? ¿De esa "autocomplacencia" que Tommaseo registra como un "pecado de complacencia"? ¿O no se trata más bien, como sugiere el mismo invaluable vocabulario, de "una complacencia más alta", ejemplificada en una frase del padre Segneri, en quien el glosador paralelo encuentra "la sonoridad, la intimidatoria monotonía de la gran predicación barroca"? "¿Cómo entonces –dice el jesuita sordo del siglo XVII– ha encontrado sitio en mi corazón el rencor contra alguien, que será eternamente el objeto dichoso de mi complacencia?". La complacencia es, por tanto, lo opuesto al rencor y es de esta manera seca y desprovista de resentimiento que Pinocho mira como un "objeto dichoso" al títere con "los brazos colgando y con las piernas cruzadas y plegadas por el medio".

Es bajo la luz de esta más alta complacencia que es necesario no dejar que escape la ambigua repetición, en la frase inmediatamente siguiente, del tiempo imperfecto "yo era": "¡Qué bufo era, cuando era un títere!". A pesar de la identidad gramatical egótica, los dos verbos en realidad no tienen el mismo sujeto: "Cuando yo" –el niño– "era un títere, él" –el títere– "¡qué bufo era!". [19] Si se recuerda que el imperfecto expresa una acción o un estado continuo e inconcluso, cuyos principio y final no se quiere o no se puede precisar, esto significa, por un lado, que entre el muñeco y el muchacho hay al la vez distancia y promiscuidad y, por otro lado, que la existencia pendular y aventurera de Pinocho merece ser definida con un adjetivo –bufo– que en Tommaseo designa a "quien específicamente actúa el

papel agradable en el drama". "Por lo cual los franceses" –añade el incansable lexicógrafo– "en la Ópera italiana (llaman) aux bouffes, y yo se lo escuché decir a Fouriel". Si "un buen bufo es más raro que un tenor serio", el tal vez último sentido de la existencia del muñeco maravilloso se sugiere en la frase de Francesco Algarotti que sigue a continuación: "Al decoro de tales interpretaciones no debió pues favorecerlo mucho la introducción de personajes bufos, que no se alineaban bien con héroes y dioses, y al provocar que la gente se riera fuera de tiempo, desconcertaban la gravedad de la acción". El muñeco no se alinea "con héroes y dioses", los 'desconcierta' y los quita de en medio con su "hacer reír fuera de tiempo". Una vez más una salida, de la teología, de la épica y de toda acción seria, hacia una ligereza despojada pero ágil, en el sentido, una vez más, insinuado por el lexicógrafo: "llámase ágil, casi en el acto de despegar de la tierra y subir" y viene quizá "de que esa es la forma más fácil de moverse, y casi apartarse del lugar donde se encuentra".

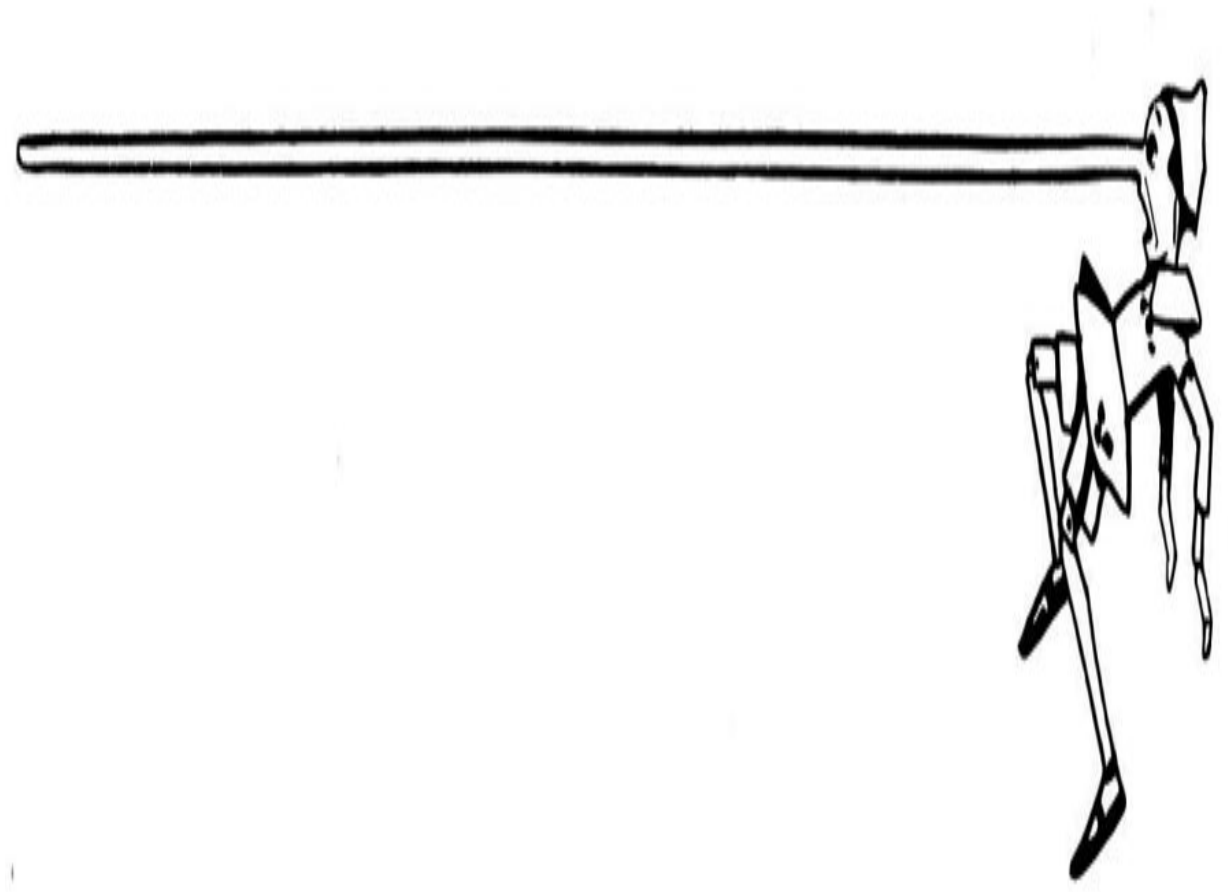
Géza Róheim, quien como antropólogo había realizado trabajo de campo entre los aborígenes australianos y como psicoanalista había sido alumno de Ferenczi, era particularmente sensible a los cuentos de hadas. En su libro The Gates of the Dream [Las puertas del sueño], después de haber descrito meticulosamente todos los tipos de brujas, dedica un capítulo completo a la naturaleza de los ogros. Sin embargo, lo significativo es ante todo el título de la voluminosa compilación. El sueño no es aquí, como en Freud, un material valioso que ha de interpretarse para el análisis del alma, sino que es más bien todo lo contrario, es decir, que el alma "es un concepto derivado del sueño".

El sueño constituye el modelo de todas nuestras aventuras espirituales, el modelo privilegiado de lo que –infernal o paradisíaco– conseguimos imaginar más allá o más acá del mundo real. Mejor: el sueño es en sí mismo una realidad, es en sí mismo una muerte, una catábasis y un descenso a los infiernos y no únicamente una imagen o un símbolo, así como el despertar es realmente un nuevo nacimiento. Y el cuento de hadas, que no es más que un perfecto equivalente de la experiencia onírica, en cuanto sueño es también de alguna manera real, custodia también un descensus Averno.

Su maestro Ferenczi, quien, como se sabe, tenía una relación especial con el mar, afirmaba obstinadamente, incluso a costa de irritar a Freud, que el impulso fundamental del ser humano era el regreso a su existencia primordial en las profundidades del océano, de la cual la vida intrauterina no era más que una repetición. Esto explica por qué Róheim, olvidando la realidad de la experiencia onírica, se obstina en considerar el sueño y su renuncia al mundo de los objetos como una regresión uterina. Pero si recordamos que para él el sueño no es una fabulación simbólica de la vida, sino que es "el guardián de la vida mientras se duerme", de alguna manera es en sí mismo vida, entonces podemos mirar la historia de Pinocho y su descenso a los infiernos desde otra perspectiva.

En la quimérica fábula de Collodi, Pinocho se duerme en tres oportunidades, una vez no sueña (o al menos Collodi no nos dice algo acerca de ello) y las otras dos veces sí lo hace. La primera vez es cuando, en la "noche infernal", habiendo regresado a casa "empapado como un pollito", se duerme apoyando los pies "sobre un brasero ardiente" y, al despertar, no se da cuenta de que "estaban completamente quemados". La segunda es en otra noche infernal, en la Posada del Camarón Rojo en compañía de los dos amados

truhanes: “En cuanto Pinocho se metió en la cama, se durmió de inmediato y empezó a soñar. Y soñando, le pareció que estaba en medio de un campo, y este campo estaba lleno de pequeños árboles cargados de racimos, y estos racimos estaban cargados de cequíes de oro que, mecidos por el viento, hacían zin-zin-zin, como si quisieran decir ‘aquí estamos para quien nos quiera llevar’”. La tercera vez al final del libro, cuando, tras tejer cestas “hasta después de sonada la medianoche”, se duerme en su cama y sueña con el Hada que le perdona sus travesuras; y es al despertar de ese sueño hipnótico que se da cuenta de que ya no es un muñeco de madera. No obstante, Collodi tiene cuidado de señalar que quizá no se había despertado realmente y que “ya ni siquiera sabía si estaba despierto de verdad o si siempre soñaba con los ojos abiertos”.Si aceptamos la triple ecuación sugerida por Róheim entre sueño, cuento de hadas y vida, entonces podemos imaginar honestamente, en especial porque sabemos que esa noche Pinocho “seguía durmiendo y roncando”, que en realidad soñó incluso la primera vez y desde entonces nunca dejó de soñar (lo que explica por qué no advierte que los pies se le están quemando). Todas las aventuras narradas en el libro –incluida la última, falsa transfiguración– no serían más que un sueño del títere maravilloso, que al fin sueña con despertar y se ve a sí mismo dormido en un sueño “apoyado contra una silla”, tal como al comienzo se había dormido en una silla, “apoyando los pies sobre un brasero”. Pero el sueño no es menos real que la vigilia, no es sino la otra cara del misterio que, como el títere, como el burro con su “pelaje grisáceo claro, veteado de negro”, sin darnos cuenta de ello seguimos cargando.



[17] Las pinochadas españolas merecen una mención especial. En 1917, Salvador Bertolozzi, el ilustrador de la primera versión en España de Le avventure di Pinocchio, comienza a escribir e ilustrar una serie de cuarenta y ochos fascículos en los cuales inventa un origen distinto del muñeco y una supuesta continuación de sus aventuras. Como señala Esther Benítez, el Pinocho español, que poco tiene que ver con el Pinocchio italiano, obtuvo fama y difusión en el mundo de habla castellana y "logró eclipsar por completo" al personaje original. Cfr. Esther Benítez "La insólita suerte de Pinocho en España", CLIJ. Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil, nº 19, julio/agosto de 1990, trabajo luego aparecido en el número monográfico especial nº 165 de la misma publicación dedicado a Carlo Collodi, noviembre de 2003, pp. 34-40 [N. del T.].

[18] Neologismo creado por el autor a partir del verbo docto latino ignoscere (que significaba “excusar”, “perdonar”, “condonar” y no “ignorar”) y no conocimiento (inconoscenza, en italiano). Cfr. Giorgio Agamben, “Fuera del ser”, en id., Lo abierto. El hombre y el animal, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, pp. 165-166 [N. del T.].

[19] Agamben propone aquí un cambio respecto de la frase original justamente para que haya un desdoblamiento en dos sujetos: quando io –il ragazzo– ero un burattino, lui – il burattino– com’era buffo! En italiano, a diferencia del castellano, sí se distingue entre la primera persona (ero) y la tercera persona (era) [N. del T.].

Apuntes bibliográficos

Existe en efecto una edición crítica del libro: Carlo Collodi, Le avventure di Pinocchio, Edizione critica, al cuidado de Ornella Castellani Pollidori, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1983.

Los comentarios paralelos están en Giorgio Manganelli, Pinocchio: un libro parallelo, Turín, Einaudi, 1977 (nueva edición: Milán, Adelphi, 2002).

La lectura esotérica se halla en Elémire Zolla, Uscite dal mondo, Milán, Adelphi, 1992, pp. 433-441; y en íd., "Il burattino framassone", entrevista con S. Ronchey, en La Stampa, 27 de febrero de 2002. Que Collodi no era masón ha quedado demostrado por Daniela Marcheschi, entre otros sitios, en la "Introduzione a Collodi", Opere, Milán, I Meridiani, Mondadori, 1995.

Las observaciones de Walter Benjamin sobre la "iluminación profana" se encuentran en el ensayo sobre el surrealismo, en Gesammelte Schriften, b. II, 1, Fráncfort del Meno, Suhrkamp, 1977 [trad. it. en Ombre corte, Turín, Einaudi, 1993; trad. cast: El surrealismo, Madrid, Casimiro].

El cuento de Collodi fue publicado en Il Lampione, 18 de octubre de 1848; pero puede leerse con más comodidad en Daniela Marcheschi, Collodi ritrovato, Pisa, ETS, 1990.

El ensayo de Roman Jakobson y Peter Bogatyrëv, "Il folklore in quanto forma autonoma di creazione", puede leerse en Donum natalicium Schrijdent, Nijmegen-Utrech, Dekker & Vande Vegt, 1929, pp. 900-913 (o más asequible en R. Jakobson, Selected Writings, París-La Haya, Mouton, 1966, vol. IV, pp. 1-15) [trad. cast.: "El folklore como forma específica de creación", en Ensayos de poética, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 7-22].

Las consideraciones de Cristina Campo sobre el cuento de hadas han sido publicadas en íd., Il flauto e il tappeto, Milán, Rusconi, 1971 (luego recogidas en Gli imperdonabili, Milán, Adelphi, 1987).

Károly Kerényi ha dedicado su primer libro al origen de la novela antigua: Die griechisch-orientalische Romanliteratur in religionsgeschichtlicher Beleuchtung [La novelística griega y oriental a la luz de la historia de las religiones], Tubinga, Mohr, 1927 (que luego confluye en Der antike Roman [La novela antigua], Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971, traducido al italiano con el título "II romanzo dell'antichità", en íd., Rapporto con il divino e altri saggi, Milán, Bompiani, 2014).

No creo que haya traducción al italiano del libro de Reinhold Merkelbach, Roman und Mysterium in der Antike [Novela y misterio en la Antigüedad], Múnich, Beck, 1962.

Italo Calvino ha comparado la historia de Pinocho con "una aventura picaresca" en "Ma Collodi non esiste", en La Repubblica, 19-20 de abril de 1981 (ahora recogido en Saggi 1945-1985, Milán, Mondadori, 2007).

Las consideraciones de Américo Castro sobre los pícaros conversos y sobre el "vivir desviviéndose" se hallan en Américo Castro, La realidad histórica de España, México, Porrúa, 1954 [trad. it.: La Spagna nella sua realtà storica, Florencia, Sansoni, 1955].

La novela-guía ferroviaria de Collodi: Un romanzo in vapore. Guida storico-umoristica. Da Firenze a Livorno, Florencia, Tipografia di Giuseppe Mariani, 1856 (ahora en edición facsimilar: Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno, con una Nota introduttiva de D. Marcheschi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1987).

Los pensamientos de Orígenes acerca de la creación y de la katabole pueden leerse en I Principi. Contra Celsum, M. Simonetti, (ed.), Florencia, Sansoni, 1975 [trad. cast.: Contra Celso, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967].

La cita de Ernesto de Martino proviene de Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria [1958], Turín, Bollati

Boringhieri, 2008, p. 200.

La genial traducción bucólica de hyle como “silva” en vez de “materia” se halla en Calcidio, Commentario al Timeo di Platone, Milán, Bompiani, 2003-2012 [trad. cast.: Comentario al Timeo de Platón, Zaragoza, Pórtico, 2014].

La traducción collodiana de Perrault, Madame d’Aulnoy y la Princesa de Beaumont en Carlo Collodi, I racconti delle fate, Florencia, Paggi, 1876 (republicado con el mismo título en 1976 por la editorial Adelphi de Milán, con introducción de Giuseppe Pontiggia e ilustraciones de Gustav Doré).

El bellísimo ensayo sobre los tres huevos mistéricos está en J. J. Bachofen, Versuch über die Gräbersymbolik der Alten [Ensayo sobre el simbolismo funerario de los antiguos], Basel, 1856 [trad.it.: Il simbolismo funerario degli antichi, Nápoles, Guida, 1989].

Algunas consideraciones sobre las tunicae pelliceae con las cuales Dios viste a Adán y a Eva en el momento de echarlos del paraíso terrestre pueden leerse en Giorgio Agamben, Nudità, Nottetempo, Roma 2009 [trad. cast.: Desnudez, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2016].

El sorprendente tratado de Robert Kirk, The secret commonwealth of Elves, Fauns, & Fairies escrito entre 1691 y 1692, fue publicado póstumamente en 1815. Hemos usado la edición comentada e introducida por Andrew Lang, The Secret Commonwealth of Elves, Fauns, & Fairies. A Study in Folk-Lore & Psychical Research, Londres, David Nutt, 1893 [trad. it.: Il regno segreto, Milán, Adelphi, 1980; trad. cast.: La comunidad secreta, Madrid, Siruela, 1993].

La relación entre los ritos y el calendario propuesta por Lévi-Strauss está en Claude Lévi-Straus, “Mythe et oubli”, en Le Regard éloigné, París, Plon, 1983, p. 258 [trad. cast.: “Mito y olvido”, en Mirando a lo lejos, Buenos Aires, Emecé, 1986, pp. 233-240].

La definición de la historia de Adán y Eva en el Génesis como una burla, puede leerse en C. Collodi, Cronache dell’ottocento, D. Marcheschi (ed.), Pisa, ETS, 1990; la crítica de la historia en Note gaie, recopilación de G.

Rigutini, Florencia, Bemporad, 1892; las observaciones sobre la amarga verdad, en “Appunti sul teatro italiano”, en La Nazione, 1 y 7 de mayo de 1860.

Las esclarecedoras consideraciones de Émile Benveniste sobre el rito y sobre el juego están en “Le Jeu et le sacré”, en Deucalion, nº 2, 1947.

La observación de Emanuele Dattilo está en La materia di Pinocchio, inédito.

El pasaje sobre la separación de las naturalezas en Jarry está en René Massat, “Preface à Alfred Jarry”, Oeuvres complètes, Lausana y Montecarlo, Éd. du Livre, 1948, vol. I.

El libro de Géza Róheim, publicado un año antes de su fallecimiento, es The Gates of the Dream, Nueva York, International Universities Press, 1952 [trad. it.: Le porte del sogno, Rimini, Guaraldi, 1973, 2 vols.].

Nota a las ilustraciones

El proyecto gráfico de la edición original es de Viviana Gottardello en colaboración con el autor.

Las fotografías son de Santo Alligo.

Las ilustraciones provienen de:

Carlo Collodi, Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino, ilustrado por E. Mazzanti, Felice Paggi Libraio-editore, Florencia, 1883: en el frontispicio y en las páginas 44, 57, 78, 79, 90, 94, 102, 103, 111, 122.

Carlo Collodi, Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino, ilustrado por C. Chiostri, R. Bemporad e figlio Editori, Florencia, 1901: en las páginas 12, 36, 42, 47, 51, 66, 71, 76, 82, 95, 100, 105, 107, 109, 115, 117, 129, 132, 134, 139, 141, 143, 145, 146, 150.

Le avventure di Pinocchio di C. Collodi, dibujos a color de A. Mussino, R. Bemporad e figlio editori, Florencia, 1911: ilustración de portada y en las páginas 16, 19, 27, 28, 35, 48, 52, 58, 60, 62, 73, 83, 91, 98, 113, 119, 124-25, 153, 162, 165.

Ilustraciones reproducidas por cortesía de © Giunti Editore S.p.A., Florencia-Milán

www.giunti.it

Tras La locura de Hölderlin, Agamben aborda el libro más leído y traducido de toda la literatura italiana, reformulando desde el principio las interpretaciones esotéricas sobre las aventuras del títere, desde su muerte al renacimiento, de la metamorfosis en burro hasta que es tragado por la ballena. Collodi inventa poéticamente, no aplica doctrinas masónicas transmitidas por iniciados impredecibles, y el libro resultante no es un cuento de hadas, no es una novela, no es atribuible a ningún género literario, al igual que su protagonista, que no es ni un animal ni un niño, ni siquiera es un “quién”, sino solo un “cómo”. “La nariz interminable de Pinocho, que ya no pasa por la puerta del dormitorio y que corre el riesgo de clavarse en los ojos del hada, es su verdad, que desmiente la falsa antinomia con la que el hada quisiera definirlo.”

Giorgio Agamben

Roma, 1942

“La verdad no es un axioma fijado de una vez por todas: crece y disminuye ‘a simple vista’ junto con la vida.”

En su juventud asistió a los célebres seminarios de Martin Heidegger en Le Thor sobre Hegel y Heráclito. Por mediación de Frances A. Yates trabajó en el Instituto Warburg de Londres como bibliotecario entre 1974 y 1975. Por

esos años frecuentó a Pierre Klossowski, Italo Calvino y Guy Debord. Hacia la década del noventa su interés se centró en la filosofía política, la biopolítica y el estado de excepción, lo que lo lleva a acuñar el concepto clave de “nuda vida” en su gran obra Homo sacer (1995). Ha dictado cursos en diversas universidades europeas. Fue director de programa en el Collège International de Philosophie de París y Profesor de Iconología en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. Es director asociado en el Centro Yan Thomas del EHESS, que se especializa en el estudio del Derecho y el Derecho Comparado. Adriana Hidalgo editora ha traducido al castellano y publicado más de treinta títulos suyos.

Otros títulos dela autor

[54] Infancia e historia

[314] Idea de la prosa

[320] El final del poema

[358] La aventura

[413] La locura de Hölderlin

Colección Ensayo y teoría

Giorgio Agamben

[326] Lo abierto

[327] ¿Qué es un dispositivo?

[335] Stasis

[336] El uso de los cuerpos

[350] Medios sin fin

[362] Autorretrato en el estudio

[379] Polichinela

[402] Intelecto de amor

(con Jean-Baptiste Brenet)

Ginevra Bompiani

[403] La otra mitad de Dios

Una indagación sobre el imaginario humano

Andrea Cavalletti

[385] Vértigo

La tentación de la identidad

Frédéric Lordon

[368] La sociedad de los afectos

Por un estructuralismo de las pasiones

[396] La condición anárquica

Afectos e instituciones del valor

Más títulos disponibles en adrianahidalgo.com